

” جماليات الشكل التجريدي وعلاقته بالغرض الوظيفي ”

في تصميم طباعة المنسوجات

**“AESTHETICS OF THE ABSTRACT FORMS IN
RELATION TO FUNCTIONAL PURPOSE IN TEXTILE
PRINTING DESIGN.”**

إعداد

الدارسة / عبير كمال محمد مجاهد

إستكمالاً لمتطلبات الحصول على

درجة الماجستير في الفنون التطبيقية

إشراف

أ.م.د. د. هدى صدقي عبد الفتاح

أستاذ مساعد بقسم طباعة

المنسوجات والصباغة والتجهيز

كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان

أ.د. سهير محمود عثمان

أستاذ التصميم بقسم طباعة

للمنسوجات والصباغة والتجهيز

كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان

مشكلة البحث (خلفية موضوع البحث) :

إن الفن الحديث وإتجاهاته ومدارسه ، بما يحويه من قيم جمالية ، يمكن أن يكون مصدراً هاماً للإبداع ، والابتكار فى مجال الفنون عامة ، ومجال فن تصميم طباعة المنسوجات خاصة حيث يتميز بتنوع أساليبه الفنية .

ونتيجة لتعدد هذه الأساليب ظهرت المدارس الفنية بمختلف اتجاهاتها من واقعية ، وتأثيرية ، وتعبيرية ، وتكبيرية ، وتجريدية ، وغيرها .

وفن طباعة المنسوجات فى عصرنا الحديث يستلهم تصميماته من هذه الاتجاهات الحديثة بصفة عامة والتجريدية بصفة خاصة – وهى موضوع البحث .

ومفهوم التجريدية أو لفظة تجريد فى الفن تطلق على طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة فى أشكاله ، وقصد إلى استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعى ، وعرضه فى شكل جديد ؛ لذلك أطلق النقاد على هذا الفن لفظ لا تمثلى .

وحيث إن لكل عصر أدواته ، ولغته ؛ لذا فقد أصبحت تقنية الحاسب الآلى هى لغة العصر ، وأصبحت إمكاناته من المدركات الحديثة فى جميع المجالات وخاصة فى مجال الصناعة فى مجتمعنا المصرى المعاصر فالمصمم فى مجال المنتجات الصناعية كمنتج النسيج عامة ومجال تصميم طباعة المنسوجات خاصة يمتلك الطاقة البشرية ، والقدرة الإبداعية للعملية التصميمية فى هذا المجال . ولكن مع التقدم ، والتطور واستخدام الكمبيوتر فى برمجة الإمكانات البنائية والجمالية لعملية التصميم والتي يقوم بها العقل البشرى أصبح يواكب المتطلبات العصرية للمنتج المصرى الحديث بنتائج سريعة ، وتنوع أضخم ، وأشمل تنفيذاً لابتكارات ، وإبداعات المصمم والذي يركز بفكره على تغيرات عصره من تطور وتغير للتصميمات الحديثة والتي تتماشى مع المفاهيم التشكيلية تبعاً للغرض ، والوظيفة ، والاستعمال لكل منسوج .

ونظراً لأن معظم الدراسات التى عنيت بدراسة الفن التجريدى دراسات نظرية تحليلية ، ونقدية إذا ما قورنت بالأبحاث ، والدراسات الفنية والتطبيقية ، وأن معظم الدراسات فى مجال طباعة المنسوجات تتحدد فيها النتائج التطبيقية وذلك فى مجال طباعة أقمشة السيدات أو المفروشات أو المعلقات وغيرها وبينما تندر الأبحاث فى مجال دراسة العلاقة بين الشكل الجمالى والغرض الوظيفى للمنسوج بشكل متخصص بالإضافة إلى أن استخدام الحاسب الآلى فى مجال طباعة المنسوجات يعتبر محدوداً

مقارنة بالإمكانات الهائلة التي يوفرها في الحصول على أشكال وتأثيرات غاية في الدقة ، والبراعة مع سهولة تطبيقها عملياً . فإن هذا البحث يركز على استنباط جماليات الشكل التجريدي من خلال الدراسة النظرية للمدرسة التجريدية ، وتطبيقها في مجال تصميم طباعة المنسوجات بحيث يتم توظيف كل شكل تجريدي في الغرض الوظيفي المناسب له بالاستعانة بإمكانات الحاسب الآلي .

هدف البحث :

يهدف البحث إلى :

- دراسة تحليلية للإتجاه التجريدي في الفن الحديث ، والمصرى المعاصر بشكل عام .
- دراسة العلاقة بين جماليات الشكل التجريدي وعلاقته بالغرض الوظيفي في مجال طباعة المنسوجات .
- عمل تصميمات ذات طابع تجريدي باستخدام الحاسب الآلي وطباعتها على أقمشة المنسوجات ذات الأغراض الوظيفية المختلفة .

فروض البحث :

يفترض الباحث :

- أن التجريد (للعناصر النباتية والحيوانية في الطبيعة) يمكن الوصول به إلى تصميمات مبتكرة تلائم الغرض ، والوظيفة للمنسوج .
- إن دخول الحاسب الآلي لمجال التصميمات الخاصة بطباعة المنسوجات يمكن أن يحدث تطوراً في هذا المجال ، وبذلك الكثير من العوائق التي يمكن أن تقف في سبيل المصمم بما يوفره الحاسب الآلي من إمكانيات في التصميم مع إمكانية تنفيذها عملياً ، وطباعتها على المنسوج .
- أن هناك علاقة بين القيمة الجمالية للتصميم وأغراضه الوظيفية وأن لكل شكل ما يلائم استعماله في مجال طباعة المنسوجات .

حدود البحث :

حدود زمانية : حيث يتناول البحث فترة مدارس الفن الحديث من عام ١٩٠٦م حتى عام ١٩٦٠م كذلك يتناول الفنانين التجريديين المصريين المعاصرين من عام ١٩٦٠ وحتى الآن .

حدود مكانية : حيث يتناول المدرسة التجريدية فى كل من أوروبا وامريكا كما يتناول الفنانين التجريديين المعاصرين فى مصر .

حدود موضوعية : يتناول البحث فى الجانب التجريبي الوسيلة التطبيقية (الطباعة الرقمية باستخدام Ink Jet) فى طباعة الحلول التشكيلية المستنتجة من دراسات الأشكال التجريدية من (العناصر النباتية والحيوانية وفى الطبيعة) بإمكانية الحاسب الآلى ، لتوظيفها فى الأغراض المختلفة كالمفروشات أو السيدات أو الأطفال أو المعلقات وغيرها .

منهجية البحث :

يعتمد البحث على المناهج الآتية :

أولا : المنهج التاريخى : فى تناول التطور التاريخى لحركة الفن التجريدى فى العصر الحديث والمصرى المعاصر .

ثانيا : المنهج التحليلى : حيث تتناول الدراسة بالوصف ، والتحليل الأسلوب الفنى للمدرسة التجريدية فى الفن الحديث من خلال مختارات لبعض أعمال فنانينها ، كما تتناول بالوصف والتحليل أيضا نماذج من أعمال الفنانين التجريديين المصريين المعاصرين .

ثالثا : المنهج التجريبي : ويتناول الجانب الابتكارى والحلول التشكيلية للتصميمات باستخدام الحاسب الآلى وتطبيقها ، وطباعتها على أقمشة المنسوجات ذات الأغراض المختلفة .

أدوات البحث : موسوعات - كتب عربية وأجنبية - رسائل علمية - دوريات ومقالات .

الدراسات السابقة المرتبطة بالبحث :

فى دراسة^(١) تناول فيها الباحث الفن الإسلامى بالدراسة التاريخية ، وتطوره وانتشاره ، بدءاً من العصر الأموى حتى نهاية العصر العثمانى ؛ وتأثير الفنون السابقة عليه ، واثـر الفن الإسلامى على الفنون الأوروبية الحديثة والمعاصرة ؛ وقدم دراسة تاريخية موجزة للفنون الأوروبية الحديثة ، بدءاً من الرومانسية وحتى التجريدية التى وضـح فيها تأثير العديد من فنانيها بالفن الإسلامى . كما تعرض البلـحـث للاتجاهات التجريدية فى التصوير العربى المعاصر ، ودراسة بعض أعمال أهم الفنانين التجريديين العرب ثم يتناول إمكانية الاستفادة من الفن الإسلامى فى الحركة الفنية التشكيلية العربية المعاصرة .

وجه الارتباط : دراسة الفن التجريدى فى العصر الحديث ، وأثر الفن الإسلامى عليه .

وجه الاختلاف : ركز الباحث فى الدراسة السابقة على دراسة الفن الإسلامى فى الفترة الموضحة سابقاً ، وعلى استعراض الفنون الأوروبية المختلفة التى تأثرت به بصورة عامة . بينما ستركز الدراسة التى بين أيدينا على الفن التجريدى فى العصر الحديث ، والمعاصر ، وأثر بعض فنون التراث كالفن المصرى القديم ، والفن الإسلامى عليه .

وفى دراسة^(١) عن المنظر الطبيعى عند جماعة الفارس الأزرق تناولت الحالة الفنية ، ومدارس الفن المختلفة ، وتطوراتها قبل ظهور جماعة الفارس الأزرق ، وكيف مهدت هذه المدارس لظهور هذه الجماعة .

وقد اعتمد الباحث على دراسة المنظر الطبيعى الذى كان الموضوع الفنى المحبب لفنانى جماعة الفارس الأزرق ؛ كما استعرض المدرسة التأثيرية ، ورؤيتها الخاصة فى تناول المنظر الطبيعى ، ودراسة تحليلية لأعمال أهم فنانيها ، وأعمال فنانى ما بعد التأثيرية . ثم دراسة التعبيرية وأعمال فنانينها .

(١) إبراهيم النجار - " الفن الإسلامى وأثره على التجريد فى التصوير العربى المعاصر " ، رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان - ١٩٨٧م .
(١) إبراهيم محمد غزالة - " المنظر الطبيعى عند جماعة الفارس الأزرق " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان ، ١٩٩٧م .

ثم تعرض لفكر جماعة الفارس الأزرق ، وأسلوبها الفنى ، ومقوماته ، وملاحم الاتجاه التجريدى فيها ، وأوضح أن التجريد الحديث كان امتداداً للجماعة ، سواء التعبيري أو الهندسى ، ثم قام الباحث باستعراض حركة الفن التجريدى فى أمريكا .

وجه الارتباط : الفن التجريدى فى العصر الحديث ، وأهم فنانيه .

وجه الاختلاف : الدراسة السابقة تركز على جماعة الفارس الأزرق ، ودورها الذى مهد لقيام حركة التجريد الحديثة ، والمدارس الفنية السابقة عليها كالتأثيرية والتعبيرية ، مع دراسة بعض أعمال فناني هذه المدارس بالتحليل .

بينما الدراسة التى نحن بصدها تركز على الفن التجريدى الحديث ، وأثر بعض فنون التراث عليه .

وفى بحث⁽¹⁾ تبنى فكرة أن - تحليل نظام التركيب الموسيقى - يفيد فى التوصل إلى صياغة جديدة لتنظيم مفردات التصوير فى نسق مجرد ، وأن المناهج الفكرية الفنية للتجريد فى استلهاها للموسيقى يمكن أن تكون مدخلاً لتدريس التصوير التجريدى تناولت الدراسة التجريد ، والحقب التى ظهر فيها . كما تناولت الموسيقى ، وإيقاعاتها ، وتحليل أعمال المصورين الذين عبروا عن الأثر الانطباعى للموسيقى ، ثم قدمت دراسة فنية تطبيقية لأعمال تجريدية خاصة بالباحث ، استلهمها من الأعمال الموسيقية .

وجه الارتباط : دراسة التجريد ومقوماته ، وأهم فنانيه .

وجه الاختلاف : ركزت الدراسة على العلاقة بين الموسيقى والتصوير التجريدى ، والإفادة من تحليل التركيب الموسيقى كمدخل يعين دارس فن التصوير على صياغة المفردات التشكيلية وفق نظم وقوالب التأليف الموسيقى ، كما نجد أن الباحث قد استلهم تصميماته المجردة من الأعمال الموسيقية ، بينما الدراسة التى نحن بصدها سوف تركز على جماليات الشكل التجريدى

(1) أحمد عبد الغنى محمد سالم - " التركيب الموسيقى كمدخل لتدريس التجريد فى التصوير لطلبة كلية التربية الفنية " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، ١٩٩٣م .

وأغراض الوظيفة فى استلهاام الأعمال التجريدية الخاصة بها
فى الدراسة الفنية التطبيقية ، من خلال العناصر النباتية
والحيوانية فى الطبيعة ، لابتكار تصميمات تصلح لطباعة
المنسوجات بأغراضها المختلفة .

وفى دراسة^(١) تناولت فيها الباحثة التجريد بصفة عامة كما تناولت بالدراسة
الفن المصرى القديم ، والفن الحديث ، والقيم التجريدية فى كل منهما . وعقدت
مقارنة بين قيم كل منهما ؛ لإبراز العلاقات ، والقيم المشتركة . كشفت عن العلاقة
بين التصوير المصرى القديم ، والتصوير الحديث ، ورسوم الأطفال .

وجه الارتباط : دراسة القيم التجريدية فى كل من الفن المصرى القديم ، والفن
الحديث .

وجه الاختلاف : الدراسة السابقة تناولت القيم التجريدية فى التصوير المصرى
القديم ، والتصوير الحديث ، لبيان العلاقة بين كل منهما ، وبين
رسوم الأطفال . بينما الدراسة الحالية تتناول الفن التجريدى
الحديث ، وأثر بعض فنون التراث عليه مثل الفن المصرى
القديم ، والفن الإسلامى ، والعلاقة بين الأشكال التجريدية ،
وأغراضها المختلفة ، مع دراسة تطبيقية فنية لتصميمات
تجريدية .

وفى بحث^(٢) تناول العملية الابتكارية فى التصميم ، والموضة ،
ومصطلحاتها ، وأسباب ظهورها ، ومبادئ التصميم : من تكرار وتدرج وإيقاع
وتباين وتوازن وانسجام ووحدة . . الخ فى إطار طباعة المنسوجات ، وموجز
تاريخى للتصميم — تناولت فيه الباحثة ردود الأفعال الفنية تجاه التغيير الصناعى ،
وأثر البواهاوس على فنون الموضة ، كما تناولت أساليب ، ومدارس الفن الحديث ،
ومدى ارتباط المنسوجات بالفنون المختلفة ، ومن بينها الفن التجريدى .

وجه الارتباط : دراسة المدرسة التجريدية الحديثة وأثرها — وبخاصة مدرسة

(١) إخلص محمد — " القيم التجريدية فى التصوير المصرى القديم والحديث " — رسالة ماجستير
غير منشورة — كلية التربية الفنية — جامعة حلوان ، ١٩٧٩م .
(٢) آسيا حامد الأرنؤوطى — " ابتكار تصميمات لطباعة أمشة السيدات من الأساليب والرؤية
الفنية لبعض مدارس الفن الحديث " — رسالة دكتوراة غير منشورة — كلية الفنون التطبيقية —
جامعة حلوان — ١٩٩٤م .

الباوهاوس - على فنون الموضة .

وجه الاختلاف : إن البحث السابق يقوم على دراسة المقومات الرئيسية لعملية ابتكار تصميمات لطباعة أقمشة سيدات ؛ مع ربط ذلك بالأساليب الفنية لبعض مدارس الفن الحديث . بينما البحث الحالي يقوم على دراسة المدرسة التجريدية الحديثة ، والمصرية المعاصرة ، لابتكار تصميمات تتنوع الأغراض الوظيفية لها بتنوع الأشكال التجريدية المستخدمة فيها .

وفي دراسة (١) تناول فيها الباحث سمات التنوع الفني ، وبداية الاتجاهات الفنية التي اعتمدت على التكنولوجيا الحديثة ؛ وذلك بدراسة الحركات والاتجاهات الفنية التي مهدت لتلك الفنون مثل الدادا ، والمستقبلية ، والبنائية ، والحركية ، ثم اختار الباحث الفن الحركي ، وفن الكمبيوتر ، مع عرض لطرق وفنون استخدام الكمبيوتر .

وجه الارتباط : التعرض لدراسة المدرسة البنائية ، واستخدام التكنولوجيا الحديثة (الكمبيوتر) في التصميم .

وجه الاختلاف : أن الدراسة السابقة تهدف من خلال دراسة الفن الحركي والكمبيوتر بالإضافة إلى التنوع الفني إلى تنمية الابتكار لدى الدارسين نحو الجديد ، حتى يساير معطيات التقدم العلمي ، والفن المعاصر . بينما الدراسة الحالية تهدف إلى البحث في العلاقة بين الشكل التجريدي وجمالياته وعلاقته بالفرض الوظيفي له لابتكار تصميمات تجريدية متنوعة الأغراض .

وفي دراسة (٢) تناولت القيم التشكيلية في الفن الإسلامي ، وتصميم المفروشات ، كموضوع متخصص ، وأساليبه الفنية ، والاتجاهات التصميمية لأقمشة المفروشات ، وعناصرها التشكيلية ، ومذاهب الفن الحديث ، والاتجاهات التجريدية

(١) أشرف أحمد العتباتي - " السمات الفنية لمخترات من الفن المعاصر المرتبط بالتكنولوجيا الحديثة ودورها في إثراء التنوع الفني " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان - ١٩٩٥م .

(٢) أوديت أمين عوض - " الاتجاهات التصميمية والتطبيقية المعاصرة لطباعة أقمشة المفروشات من ألياف عديد الأستر " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان - ١٩٩٥م .

المعاصرة ، واللاموضوعية فى الإنتاج الفنى مع ذكر أشهر الفنانين ، ودراسة أعمالهم . ثم تعرضت للإتجاهات التصميمية المعاصرة المحلية والعالمية ، والتصميم فى ماضى مصر وحاضرها ، والموازنة بين الإتجاه الواقعى ، والتجريدى بالتساوب بين القوى الإيجابية والسلبية فى الحياة .

وجه الارتباط : الإتجاهات التجريدية التعبيرية والهندسية المعاصرة ، مع ذكر أشهر الفنانين ، ودراسة أعمالهم .

وجه الاختلاف : أن الدراسة السابقة تهدف إلى إبتكار تصميمات تصلح لأقمشة المفروشات المصنوعة من ألياف عديد الإستر . بينما الدراسة الحالية تهدف إلى إبتكار تصميمات تجريدية متنوعة الأغراض الوظيفية .

وفى بحث⁽¹⁾ تناولت فيه الباحثة دراسة للفن الإسلامى ، وعناصره ، وأسسـه الفنية ، والآثار التى نشأت عن انتقال الثقافة الإسلامىة للغرب ، عن طريق أسبانيا ، وجزيرة صقلية ، والحروب الصليبية ، وملامح أثر الفن الإسلامى فى فنون الغرب قبل القرن العشرين ؛ ثم تأثير الفن الإسلامى على مدارس الفن الأوروبى الحديث مثل الوحشية ، والتعبيرية ، والتجريدية . مع دراسة تحليلية لأهم أعمال فنانى التصوير الأوروبى الحديث . وفى النهاية استعرضت الباحثة الأسس التصميمية للأعمال الفنية . مع دراسة فنية تطبيقية لإبتكار تصميمات المعلقة المطبوعة .

وجه الارتباط : دراسة المدرسة التجريدية ، وأثر الفن الإسلامى عليها .

وجه الاختلاف : أن البحث السابق تعرض للفن الإسلامى ، وأثره على المدارس المختلفة فى الفن الأوروبى الحديث ، ومن بينها المدرسة التجريدية التى تحدث عن تأثير الفن الإسلامى عليها فى أوروبا فقط . وتناول فى الدراسة الفنية التطبيقية تصميمات المعلقة المطبوعة . بينما نجد أن البحث الحالى تناول الفن التجريدى بالدراسة التاريخية ، وأثر كل من الفن المصرى القديم ، والفن الإسلامى عليه ، وملامح هذا التأثير فى أوروبا وأمريكا ، وتناول فى الدراسة الفنية التطبيقية تصميمات تصلح لمختلف

(1) ثناء محمد محمود يوسف - " البناء التصميمى المتأثر بالفنون الإسلامىة فى فن التصوير الأوروبى الحديث والاستفادة منه فى تصميمات المعلقة المطبوعة " - رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان ، 1976م .

الأغراض تبعاً للأشكال التجريدية المستخدمة فى كل تصميم .
وفى دراسة^(١) تناولت فيها الباحثة وجود الاتجاه اللاتمثلى (التجريدى) فى
العصر الحجرى الحديث ، وبعض العصور الإسلامية . كما تناولت تصنيفاته
بإيجاز ، والعلاقة بين الفن التجريدى وبين رسوم الأطفال .

وجه الارتباط : تناول الفن التجريدى فى العصر الإسلامى ، والعصر الحديث .
وجه الاختلاف : أن الدراسة السابقة تناولت وجود التجريد فى العصر الحجرى
الحديث . كذلك فإن الهدف من هو تنمية الابتكار لدى الطلبة ؛
للتخلص من مشاكل التكوين عندهم الناتجة عن اهتمامهم
بمحاكاة المظاهر المرئية للعناصر الطبيعية . بينما تناولت
الدراسة الحالية وجود التجريد فى الفن المصرى القديم والفن
الإسلامى والهدف منها هو إبتكار تصميمات تصلح للأغراض
الوظيفية المختلفة .

وفى دراسة^(٢) تناولت المدارس الفنية الحديثة ، وأساليبها المختلفة فى
التصوير ، والنحت ، والعمارة ، والمدارس الفنية لتصميم الزجاج فى الفترة من القرن
التاسع عشر والقرن العشرين ، من خلال التعرف على القيم الجمالية والوظيفية
بصفة عامة وفى الزجاج خاصة مع تحليل أعمال رواد فنانى كل مدرسة فنية .
بالإضافة إلى تناول الجوانب التكنولوجية فى تصميم المنتجات الزجاجية .

وجه الارتباط : دراسة المدرسة التجريدية فى العصر الحديث .
وجه الاختلاف : أن الدراسة السابقة تتعرض للعديد من المدارس الفنية فى القرن
التاسع عشر والقرن العشرين ، وتطبيق الدراسة الفنية التطبيقية
على تصميم المنتجات الزجاجية . بينما ستركز الدراسة التسمى
نحن بصدها على الفن التجريدى فى العصر الحديث ،
وستطبق الباحثة الدراسة الفنية التطبيقية على تصميم

(١) سعاد أحمد جمعة — " الإتجاه اللاتمثلى فى تصوير القرن العشرين وأثره فى تدريس الفنون
بالمرحلة الإعدادية " — رسالة دكتوراة غير منشورة — كلية التربية الفنية — جامعة حلوان —
١٩٩٧م .
(٢) عزيزه سيد أحمد سماح — " أثر فلسفة الفنون الحديثة على التصميم وعلاقة ذلك بالمنتج
الزجاجى " — رسالة ماجستير غير منشورة — كلية الفنون التطبيقية — جامعة حلوان —
١٩٩١م .

للمنسوجات بأغراضها الوظيفية المختلفة.

وفى بحث^(١) تناول فيه الباحث مفهوم التجريدية وأقسامها ، وأثر الفن التجريدى على الرسوم المتحركة ، ومفهوم الرمزية ، وأنواع الرموز واستخداماتها . مع دراسة متعمقة للرمز وعلاقته بالتجريد . كما تناول تطور استخدام التجريد ، والرمزية فى الأفلام السينمائية ، والرسوم المتحركة ، ويقدم قراءة تشكيلية لبعض أفلام الرسوم المتحركة ، ويتعرض للأسس التشكيلية والسينمائية للتكوينات التجريدية ، والرمزية فى مقدمات الأفلام السينمائية باستخدام الكمبيوتر . ثم تعمق فى مجال عناصر اللغة السينمائية وتقديم مقدمة لفيلم الحدود السورى .

وجه الارتباط : التعرض لمفهوم التجريدية وأقسامها .

وجه الاختلاف : أن الدراسة السابقة تعرضت للفن التجريدى بهدف تطبيقه فى مجال مقدمات الأفلام السينمائية باستخدام الكمبيوتر بينما الدراسة الحالية تبحث فى الفن التجريدى بهدف تطبيقه فى مجال طباعة المنسوجات بأغراضها المختلفة باستخدام الكمبيوتر .

وفى دراسة^(٢) تناولت فيها الباحثة مدرسة " الباوهاوس " وفلسفتها فى الفن ، والتربية (بصفة خاصة) باعتبار أن أفكار الباوهاوس تعد تقنياً عظيماً لكثير من الأعمال الفنية المعاصرة ، وملائمة لتدريس أسس التشكيل المجسم من حيث بساطة الفكرة ، وأساسها الهندسى . ولذلك تناولت الباحثة دراسة مدرسة " الباوهاوس " من الناحية التجريبية ، والتحليلية . كما تناولت بالتحليل إنتاج الرواد الأوائل لها .

وجه الارتباط : دراسة مدرسة " الباوهاوس " وفلسفتها فى الفن .

وجه الاختلاف : الدراسة السابقة ركزت على الجانب التربوى فى مدرسة " الباوهاوس " بالإضافة إلى الجانب الفنى ، وذلك للإستفادة من أسلوبها التعليمى ، والفنى فى إعداد خطة تعليمية

(١) عسان زيد أبو طراية - أثر المدرسة التجريدية والرمزية لتكوين كادرات الرسوم المتحركة فى مقدمات الأفلام السينمائية - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان ، ١٩٩٨م .

(٢) ليلى حسن سليمان - اتجاهات الباوهاوس فى النحت وأثره فى إعداد معلم التربية الفنية - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان - ١٩٧٩م .

يمكن تعميمها فى التعليم فى مصر .

وفى بحث^(١) تناول التجريد ، وبحث فى الوجهة البنائية له سواء كان التجريد عضوياً أو هندسياً كما تعرض لمنابع التجريد فى الحضارات السابقة ، وعلاقة التجريد بالفلسفة ، والعلم ، ثم تناول دراسة تاريخية لتطور الفن التجريدى ؛ مع دراسة تحليلية لبعض أعمال الفنانين التجريديين الأوائل ، ثم قام الباحث بدراسة التجريد فى الفن المصرى المعاصر .

وجه الارتباط : دراسة التجريد فى الفن الحديث، والفن المصرى المعاصر .

وجه الاختلاف : يهدف البحث السابق إلى توظيف القيم التجريدية بالوسائل والتقنيات المتطورة ؛ لابتكار تصميمات فى مجال فن الجرافيك المعاصر . بينما يهدف البحث الحالى إلى إستنباط القيم الجمالية للشكل التجريدى ، وبيان علاقته بالغرض الوظيفى ، لابتكار تصميمات تطبق فى مجال طباعة المنسوجات بالوسائل التكنولوجية الحديثة .

وفى دراسة^(٢) تحاول تحديد المتطلبات الشكلية التى تفرضها طبيعة المنسوجات القطنية المطبوعة ؛ وأغراضها الاستعمالية المختلفة من خلال العلاقة بين الشكل والوظيفة مع استخدام زهرة القرنفل الطبيعية ، وكذلك دراسة خصائص أقمشة السيدات الشعبية ، والراقية ، وأقمشة التأنيث ، وخصائص المنسوجات القطنية ، ووظائفها ، وأهميتها الاقتصادية .

وجه الارتباط : دراسة العلاقة بين الشكل ، والغرض الوظيفى .

وجه الاختلاف : الدراسة السابقة تستخدم فى الدراسة الفنية التطبيقية زهرة القرنفل الطبيعية كعنصر ابتكارى يطبق على المنسوجات القطنية باستخدام الشاشة الحريرية . بينما الدراسة الحالية تتناول الشكل التجريدى المستوحى من النباتات ، والحيوانات فى الطبيعة على أنواع مختلفة من المنسوجات باستخدام

(١) متولى محمد عصمت - " القيم التشكيلية للمدرسة التجريدية وأثرها فى فن الجرافيك " - رسالة دكتوراة غير منشورة - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان - ١٩٩٣م .

(٢) مصطفى محمد الشوربجى ، " العلاقة بين الشكل والوظيفة فى تصميم طباعة المنسوجات القطنية " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان ، ١٩٨٦م .

الكمبيوتر .

وفى بحث^(١) يهتم بقضية القومية ، وتمايزها ، والحفاظ على هويتها وسط مظاهر العولمة ، وانفتاح الثقافات، كما يرصد الاتجاهات الثقافية على الساحة فى مصر، والسمات القومية فى العمل الفنى المجرد ، ثم استعرض الباحث الفنانين المصريين ذوى الطابع التجريدى .

وجه الارتباط : دراسة التجريد فى أعمال بعض الفنانين المصريين التجريديين .

وجه الاختلاف : أن هذا البحث تحدث عن التجريد فى موجز سريع بينما كان التركيز الأكبر على قضية القومية ، والعوامل التى أثرت عليها .

بينما سوف تتبع الباحثة فى البحث الحالى التجريد ، والمدرسة التجريدية فى العصر الحديث بالدراسة التاريخية مع تحليل بعض أعمال أهم فنانيها ، وأعمال الفنانين المصريين المعاصرين؛ للاستفادة منها فى ابتكار تصميمات تصلح للأقمشة المنسوجة بمختلف أغراضها بعد البحث فى علاقة الشكل التجريدى بغرضه الوظيفى .

(١) مصطفى محمد عبد الوهاب ، " السمات القومية للشكل المجرد فى التصوير المعاصر " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان ، ١٩٩٧م .

الفصل الثاني

تأثير بعض فنون التراث على الفن التجريدي في العصر الحديث

- مقدمة -

- تعريف التجريد -

- تأثير بعض فنون التراث على الفن التجريدي
الحديث

(الفن المصري القديم - الفن الإسلامي)

- آراء بعض الفلاسفة والفنانين عن التجريد

مقدمة :

إن الفنون هي مرآة الإنسان ، تنعكس على صفحاتها أحواله الإجتماعية ، والإقتصادية ، ومعتقداته الدينية .

والفنون التشكيلية بصفة عامة – والفن التجريدى بصفة خاصة – كانت من أهم هذه الفنون التي عبر بها الإنسان عن ذاته ، ومشاعره أصدق تعبير .

وقد ظل التجريد بمثابة الهدف الذى يسعى الكثير من الفنانين ، والفلاسفة للوصول إليه . وذلك لأنهم وجدوا فيه الأداة التعبيرية الطيبة ، والرفيق الأمين للفنان الذى ينقل إلينا آماله ومخاوفه ، وإنطباعاته وأفكاره وأحاسيسه الداخلية بأسلوب بسيط، وعميق فى نفس الوقت يثير فى النفس ردود أفعال شتى .

تعريف التجريد :

يقصد بالتجريد فى الفن ابتعاد الفنان عن تمثيل الطبيعة فى أشكاله ، واتجاهاته؛ واستخلاص الجوهر من الشكل الطبيعى ، وعرضه فى شكل جديد بهدف الحصول على نتائج فنية عن طريق الشكل ، والخط ، واللون .^(١) أنتحل بذلك الفكرة المعنوية محل الصورة العضوية حتى وإن بدت غامضة حيث التحول من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية ، ومن الفردية إلى التعميم المطلق .

لذا كان التجريد يتطلب تعرية الطبيعة من حلتها العضوية ، ومن أرويتها الحيوية ؛ كي تكشف عن أسرارها الكامنة ، ومعانيها الغامضة .

وسواء أكان التجريد هندسياً شاملاً أو جزئياً بتبسيط الأوقاس والمنحنيات أى تجريداً كاملاً أو نصف تجريدى فإنه يعطى الإيحاء بمضمون الفكرة التى يقوم عليها العمل الفنى ، والتي تعبر عن الهدف الذى يسعى إليه الفنان من التجريد ؛ والذى يختلف تبعاً لاختلاف مجالات استخدامه .^(٢) فالتجريد متوفر فى كثير من الأعمال الفنية كما يتوفر فى الجوانب العلمية والعملية ، والفارق بين التجريد فى الفن ، والتجريد فى العلم إنما ينحصر فى نوع الإهتمام ، وطبيعة الهدف الذى يرمى إليه كل منهما .

(١) حسن محمد حسن ، مذاهب الفن المعاصر " الرؤية التشكيلية للقرن العشرين " ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٧٥م ، ص ١٨٤ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٨٤ .

ففى العلم إنما يطلب التجريد للوصول إلى تقرير حقيقى ناجح . فى حين يُطلب التجريد فى الفن ، بغية الوصول إلى التعبير عن الموضوع تعبيراً قوياً . وهنا يكون وجود الفنان وتجربته عاملين هامين فى تحديد وإختيار ما سوف يعبر عنه وبالتالي فإنهما هما اللذان يُعنيان طبيعة التجريد الذى سيتم ، والمدى الذى سيصل إليه مع مراعاة ألا يتجاوز هذا المدى بنية الأشكال الجوهرية فى تصميم البيئة (الطبيعية) وإلا فإن الفنان سوف يعمل فى إطار فردى محض . وعندئذ ستكون أعماله خالية من كل معنى حتى وإن كانت عامرة بالألوان الزاهية ، والأصوات العالية .^(١)

وبنظرة تاريخية فاحصه نجد أن التجريد قد وُجد فى الفنون التشكيلية على مر العصور .

فقد أتجه الفنان منذ عهده البدائية إلى التجريد فى إنتاجه الفنى ؛ هروباً من قسوة الطبيعة ، وما يعانیه من ضراوة البيئة المتسلطة على وجوده حيث كان اتخاذ تلك الأوضاع الهندسية التجريدية . كما عرف الفنان المصرى القديم التجريد حيث كان يسجل الصور المطبوعة فى مخيلته دون الصور المرئية أمامه . أى أن إبداعه ، كان مستمداً من واقعية أساسها البصيرة لا البعد المرئى . وفى الفن القبطى لجأ الفنان إلى التجريد للتعبير عن الرغبة فى الخلاص من الاضطهاد الذى كان يعانى منه .

كما أشار التجريد فى العصور الإسلامية إلى نزعة صوفية وجدانية تهدف إلى ما وراء الطبيعة للوصول إلى المطلق . بينما أتجه الفن الحديث للتجريد تعبيراً عن الخلاص من المظاهر الجمالية ، وقيمها التى أسقطتها مبادئ الفن المعاصر ، والهروب من واقع الحياة الأليم بالبعد عن كل ما له صلة بمظاهر الطبيعة ، وأشكالها العضوية فى مختلف صورها إلى عالم من التجريد .^(٢) ولذلك سُمى الفن التجريدى فى العصر الحديث " فن القرن العشرين " أو " الفن المثالى للقرن العشرين " .^(٣)

(١) محمود البسيونى - الفن خبرة ، دار النهضة المصرية - القاهرة - ١٩٦٠م - ص ١٦١ .
(٢) حسن محمد حسن - مذاهب الفن المعاصر " الرؤية التشكيلية للقرن العشرين " - مرجع سابق - ص ١٨٤ .

(3) Ian Chilvers, The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists, Oxford, New York, Oxford University Press, 1988, P. 2.

تأثير بعض فنون التراث على الفن التجريدى الحديث

على الرغم من إعلان فنانى المدرسة التجريدية الحديثة الثورة على التقاليد الفنية القديمة ؛ إلا أن ما لا يمكن تجاهله ، أو إنكاره أنه ما زالت لبعض الفنون القديمة فى وجدان هؤلاء الفنانين جذور داخلية عميقة فى اللاشعور؛ تضى آثارها ، وتبدو فى الأعمال الفنية لهؤلاء الفنانين .

تأثير الفن المصرى القديم على الفن التجريدى الحديث :

كان للمعتقدات الدينية أثر كبير فى حياة قدماء المصريين وبالتالي فى فنهم . ولعل أهمها اعتقاد المصرى القديم فى حياة ثانية بعد الموت ، الذى لم يعتبره نهاية الحياة ، بل عده فترة قصيرة ينتقل بعدها الفرد إلى حياة أبدية على غرار الحياة الدنيا ، وإن الروح تعود إلى الجسد بعد الوفاة ، ولذلك عرف التخطيط للمحافظة على الجسد إنتظارا لعودة الروح ، واعتنى ببناء المقابر أكثر من اهتمامه بتشييد مساكنه الدنيوية ، وزين جدرانها بمناظر وصور تمثل حياة المتوفى اليومية بما تحويه من موضوعات مختلفة (ألعاب رياضية - صيد - زراعة وغيرها) .

كذلك آمن المصرى القديم فى عهد الأسرات بأن الملك هو من نسل الآلهة ، يشيد له المعابد ، وينحت له التماثيل . فظهرت فى أعماله الكثير من الأحداث والأخبار كأخبار الحروب ، والموضوعات الدينية كمشاهد التعبد ، وأداء الشعائر الدينية ، والأحتفالات ، والأساطير .

وقد تميزت الأعمال الفنية المصرية القديمة بخصائص تجريدية منها (1) :-

- استخدام الزخارف الهندسية فى زخرفة المقابر المصرية القديمة ، سواء على هيئة زخارف هندسية محورة من أشكال نباتية ، او على هيئة مفروكة هندسية .

- كان الفنان المصرى يرسم عناصر صورته ورسومه تعبيرا عن إنطباعاته عن هذه الأشكال ، وليس تقليدا حرفيا لأشكالها الطبيعية ، أى أنه يرسم عناصر صورته ورسومه كما يعرفها العقل لا كما تراها العين . فقد كان يرسم رأس

(1) زوز عمر عبد العزيز " دراسة تحليلية لمختارات من الرسوم والتصاوير الحائطية الشعبية والإفاداة منها فى تنمية التعبير الفن فى المرحلة الإبتدائية " رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان -

الإنسان فى وضع جانبى بينما جسمه كما لو كان فى وضع المواجهة ، أو يرسم الطيور فى وضع جانبى ، والجناحان كما لو كان الطائر بالمواجهة^(١) .

- كذلك لم يتقيد بقواعد المنظور ، بل رسم الشخصيات الهامه ، والرئيسية (كشخصية الملك) بشكل أكبر من غيرها حيث تحتل مركز السيادة فى العمل ؛ لتأكيد أهميتها وإبرازها^(٢) وهذا يؤكد قدرة الفنان المصرى القديم على التحكم فى نظام تصميماته بحيث تتفق والموضوع الذى يعبر عنه .

- وقد تميز أسلوبه بتقسيم اللوحات الجدارية إلى مساحات أفقية متوازية تفصلها أشرطة ضيقة ، تعمل على تقسيم اللوحة إلى عدة لوحات او مساحات حيث تسجل عليها المشاهد والمناظر المراد تسجيلها ، ويذكرنا هذا بطريقة الكتابة المصرية القديمة التى تقوم على تقسيم المساحات أيضاً ، والتى بدأت كتبسيط لأشكال معروفة ، وسرعان ما تطورت حتى استقلت عن الأشكال الطبيعية المستوحاه منها^(٣) .

- وقد أثرت الحضارة المصرية القديمة بما لها من سحر أخذ قد أثرت على فنانى المدرسة التجريدية الحديثة ، والذين أتاحت لهم كتابات علماء الحملة الفرنسية — عن هذه الحضارة والرحلات العلمية الأثرية التى قام بها علماء الآثار ، والفنانون لمصر فى العصر الحديث التعرف على القيم التجريدية فى الحضارة المصرية القديمة .

فقد كان من الآثار الإيجابية للحملة الفرنسية على مصر — رغم أنها كانت صورة من صور الإحتلال — أن قام البارون "تومنيك فيفيان دينون" (١٧٤٧-١٨٢٥) — وهو أحد علماء هذه الحملة — بوصف ورسم التفصيلات الدقيقة لكثير من المعابد، والأهرامات، والآثار التى رأها فى منطقة الأهرامات بالجيزة، وفى سقارة ، وأسوان . ونشر مجموعة رسومه التى رسمها فى مصر فى كتابه " رحلة فى الوجهين البحرى والقبلى " عام ١٨٠٢ وترجم هذا الكتاب إلى اللغتين

(١) يوسف خفاجى ، أحمد يوسف ، الزخرفة المصرية القديمة ، هيئة الآثار ، ب.ت ، ص ٧٧ .

(٢) Posener George: " A dictionary of Egyptian civilization , Methuen and Co. LTD, London, 1962, P. 30.

(٣) زوزو عمر عبد العزيز ، مرجع سابق ، ص ١٠٠ .

الإنجليزية والألمانية بعد ذلك بيعت هذه المجموعة الكبيرة من الرسوم إلى العديد من المتاحف الإقليمية مما أتاح للملايين ومن بينهم الفنانين التعرف عليها. (١)

هذا بالإضافة إلى الكتاب الذى الفته السيدة الفرنسية (بو) عن مقابر " طيبة " وتحديث فيه عن أسلوب الفنانين المصريين ، وكذلك رحلات الفنان المعاصر "أندريه لوت " وزياراته المتكررة لمصر والتي دفعته للقول بأنه : ليس من الإسراف أن نقول : إن الدراسة الجادة العميقة لنماذج من التصوير المصرى قد تقودنا إلى أنه المنطلق الحق لفن التصوير الحديث ودعامته تطوره وازدهاره .

وكان من نتيجة ذلك أن كتب " جاك فاندييه " عالم الآثار المصرية يقول " إننا نملك الآن أن نقول إن المصريين كانوا الرواد الأوائل للمدرسة التكعيبية (والتي تعتبر مدخل للإتجاه التجريدى) والمدرسة الوحشية وأنهم كانوا أول من ابتكر الطبيعة الساكنة " والتي يؤثر أندريه لوت أن يسميها مادة القربان. (٢)

ويؤيد هذا الكلام كتابات فان دويسيرج التي نشرتها مجلة " دى ستيل " عن تأثير التشكيلية الجديدة - التجريد - بالفن المصرى القديم وما كتبه " فان دويسيرج " لا يعبر عن رأيه فقط ، بل إنه يعبر عن رأى الجماعة كلها التي تعبر عنها المجلة .

وقد كان من نتيجة محاضرة " فان دويسيرج " التي نشرت بعدد المجلة عام ١٩٢٢ بعد إلقائها فى عدد من مدن ألمانيا ، أنها وضعت الفن المصرى القديم بتوازنه ، وموازنته بين الطبيعة والروح ؛ مثلاً أعلى للفن التجريدى الحديث وأوضحت هذه المحاضرة التي كان عنوانها : " الإرادة من أجل الإبداع الفنى " أن هدف التجريد الحديث هو الوصول إلى التوازن الحقيقى بين السروح والمادة الذى حققته الحضارة المصرية القديمة ، ومن بعدها الحضارة الإغريقية . وأن هذا التوازن هو ما تحاول جماعة دى ستيل أن تحققه. (٣)

ونستطيع أن نلاحظ تأثير الفنانين التجريديين فى العصر الحديث بالعديد من الأعمال المصرية القديمة ، فهناك أعمال مصرية قديمة ذات طابع هندسى ، اعتمدت على المساحات البحثة لإحداث الإحساس بالصراع بين الخطوط الرأسية والأفقية كما فى شكل (١) ويظهر تأثير الفنانين التجريديين بهذه الخاصية فى الفن المصرى القديم

(١) ثروت عكاشة - تاريخ الفن (الجزء الأول) - دار المعارف - مصر - ب٠ت - ص ٢٩٤ .

(٢) ثروت عكاشة - نفس المرجع - ص ٢٩٥ .

(٣) إخلص محمد - " القيم التجريدية فى التصوير المصرى القديم والحديث " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان - ١٩٧٩ - ص ١٧٠ .

فى أعمال "موندريان" ؛ حيث نلاحظ تقسيم اللوحة إلى مستطيلات مختلفة المساحة ، عن طريق تقاطع الخطوط الأفقية مع الأعمدة الرأسية كما فى شكل (٢) ؛ لإحداث نفس هذا الصراع ولكن بطريقة مختلفة ، فيلاحظ - إن الإيقاع جاء - من تنوع الأشكال والمساحات فى عمل " موندريان " بينما جاء التنوع فى الفن المصرى القديم من السيميتريّة (التماثل) .

كما يبدو تأثر بعض فناني خداع البصر ببعض أعمال الفن المصرى القديم حيث نلاحظ التشابه بين الزخارف على الزهرية التى فى شكل (٣) والجزء المستدير من الزهريتين فى شكل (٥) ، كأعمال من الفن المصرى القديم ويبين أحد أعمال الفنانة بريديجيت رايلي Bridget Riley بعنوان " التيار " شكل (٤) .

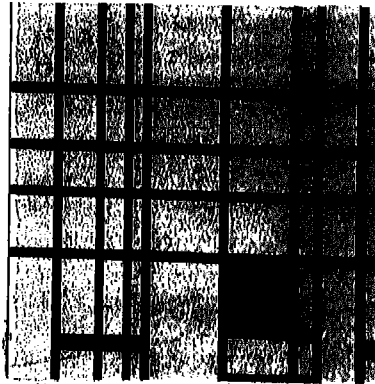
حيث أن العملين يتفقان فى استخدام الخطوط المنحنية المتموجة المتوازية بصورة تكرارية باللونين الأبيض والأسود بتبادل الشكل مع الأرضية ، وبملاحظة حركة هذه الخطوط نجد أنها كلما تقترب من بعضها البعض كلما يقل سمكها ، وكلما تبتعد عن بعضها البعض كلما يزداد سمكها .

نفس هذا التحليل يمكن تطبيقه على أوجه التشابه بين الأعمال المصرية القديمة متمثلة فى الزخارف على الزهرية شكل (٦) وعلى عنق الزهرتين فى شكل (٥) مع اختلاف شكل الخط ومسار حركته مع عمل الفنان جان لارتشر فى شكل (٧) .

وهنا تبدو لنا ملاحظة هامة وهى أن خداع البصر يظهر بجلاء فى الفن البصرى Op Art بينما لا يظهر فى الفن المصرى القديم بنفس الدرجة ، ويرجع ذلك إلى أن الفن المصرى القديم لم يقصد به الفنان خداع البصر ، بل قصد إلى زخرفة السطوح المختلفة كالزهريات . لذا نوع فى سمك الخط من تكرار لأخر ، وفى المسافات البينية بين كل خط ، وأخر . بينما قصد فنان الخداع البصرى Op Art إلى إحداث نوع من الامتزازات باستخدام هذه الخطوط لخداع البصر .



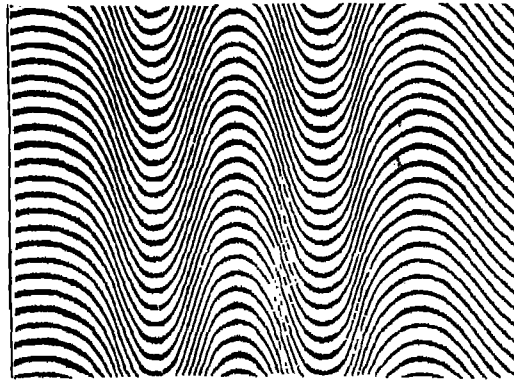
شكل (١) خطوط رأسية وأفقية من الفن المصري القديم.



شكل (٢) موندريان ، تكوين من الأحمر ، والأصفر ، والأزرق
زيت على توال. (١٩٣٩-١٩٤٢)



شكل (٣) زهرية على شكل سمكة من الفن المصرى القديم ، المتحف
البريطانى ، لندن



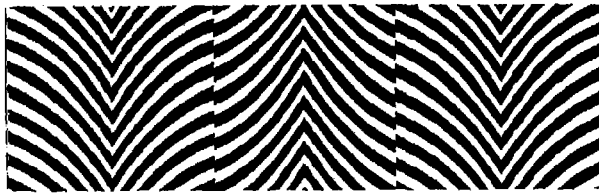
شكل (٤) بريدجيت رايلي ، " التيار " ، جزء مكبر من العمل



شكل (٥) زهريتين من الفن المصرى القديم ، المتحف البريطانى ، لندن .



شكل (٦) زهرية من الفن المصرى القديم ، المتحف البريطانى ، لندن



شكل (٧) جان لارتشر من أعمال الخداع البصرى

لذا فقد استوحى الفكرة الزخرفية وقراؤها من الفن القديم ثم طوعها بطريقة محسوبة بدقة تتمثل في تكرار نفس الخط في كل مرة على مدى العمل الفني كله بنفس خصائصه لتحقيق خداع البصر .

وبعد استعراض تأثير الفن المصري القديم بقيمه التجريدية على الفن التجريدي الحديث، تنتقل الدراسة لاستعراض تأثير فن تجريدي من نوع آخر على الفن التجريدي الحديث وهو الفن الإسلامي .

تأثير الفن الإسلامي على الفن التجريدي الحديث :

عبر الإسلام عن روح جديدة وعقلية فلسفية لها طابعها الخاص ^(١) فقد كان من أول هدى الإسلام للبشرية أن الله واحد لا شريك له ، وليس له شبه مما نعرفه في آثاره من الخلق ، لذلك فلا بد للإنسان أن يتخلص من أية صورة مرئية يخيل إليه أن يكون عليها الله ، حتى يحقق إدراكاً اعم وأشمل ، ولا سبيل له إلى هذا الإدراك إلا عن طريق التجريد فأصبحت الصورة البصرية بالنسبة للتجريد بمثابة الجزء للكل أو العارض للذات ، أو النظرة المحدودة للشاملة . لذا فقد كان الإسلام من الأديان التي وجهت إلى التجريد ، وسبقت الحضارة الإسلامية الاتجاهات الفنية المعاصرة في صرف الناس عن الملموسات إلى ما هو أعم وهو الاتجاه الموصل حتماً إلى الله الواحد الأحد الذي هو في كل شئ ولا يشبه أى شئ .

وهكذا تميز الفن الإسلامي بخصائص تجريدية منها : -

- الارتقاء فوق المفردات والعوارض والسعى إلى تكشف القانون الذي تقوم عليه سائر الأشياء ، عن طريق تحويل الطبيعة إلى مجردات حتى كانت ان تفقد طبيعتها ، ولكنها بعد أن بعدت عن الطبيعة دلت على سعة خيال مبدعها وصفاء قريحته ، فعند تأملنا لكرانيش بعض المساجد نشاهد شكلاً أشبه بالعروسة المجردة ، يتكهر على امتداد حافة الجدران ، ويتأمل أكثر ، نجد هذا الشكل في تكراره إنما هو إمتداد تجريدي لأشكال المصلين في صلاة الجماعة ، يقفون صفاً واحداً ، الأيدي منطوية على الصدور فتحدث الأقواس الجانبية ، بينما تكرر الجلايب هو الشكل الدائري المتكرر في أشكال تلك العرائس التجريدية المتتالية المتكررة ^(٢) .

- يتبع الفنان الإسلامي منهجاً خاصاً في تصميم عناصره الزخرفية ، وفي تكرارها يعتمد في منهجه هذا على المنطلق الهندسي ، الذي يقوم على التماثل ، وضبط الزوايا والتتابع فيتوافر له تأثيرات جمالية في متسقة في عمومياتها وفي تفاصيلها ^(٣)

(١) أبو صالح الألفي ، الفن الإسلامي - أصوله ومدارسه ، دار المعارف ، ١٩٦٧ ، ص ٧٦ .

(٢) محمود البيون ، مرجع سابق ، ص ١٢١ - ١٢٤ .

(٣) El- Said Issam and Parman Ayse, "Geometric concepts in Islamic Art", World of Islam festival Publishing company ltd, London, 1976, P.4 .

وتظهر هذه التجريدات الهندسية الإسلامية في المنابر ، والمقاعد والمصاعد ، والحليات الخشبية في الأبواب ، وعلى الرغم مما يبدو في هذه الزخارف الهندسية من تعقيد ، فإنها في حقيقتها بسيطة ، إذ تبدأ الوحدة الرئيسية التي تمثل شكلاً هندسياً بسيطاً كالمثلث أو المربع أو الخمس أو المستطيل . ثم تتضاعف وتتشابه لكي يستخرج منها أشكال واسعة التنوع^(١) .

- كما يتميز الفن الإسلامي بالاستمرارية التجريدية . تلك ان النظرة الكونية التجريدية للفن الإسلامي إنما هي إنعكاس لإحساس الفنان المسلم باستمرارية الحياة بنظام إيقاعي مميز . فكان الفنان المسلم قد استجاب لدعوة القرآن إلى النظر للأرض والسماء ، والشمس والقمر ، والليل والنهار ، والجذب والإخضرار ، وتدافع الأمواج وهطول الأمطار ، واتعظ بحكمة الخالق : " إن في خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار ، وآيات لأولى الأبصار ، الذين يذكرون الله قياماً وقعوداً وعلى جنوبهم ، ويتفكرون في خلق السموات والأرض ربنا ما خلقت هذا باطلاً سبحانه " .

لذا فقد كانت استجابة الفنان المسلم لدعوة الله عز وجل بالتفكير في مظاهر الحياة حوله هو الذي أوحى له بالأشكال المتوالدة من بعضها لبعض وبالتبادل بين الأشكال والأرضيات ، وبالأحاساس بالبنية المتحركة وبالنظم الإيقاعية المتمثلة في الأشكال المستمرة بلا بداية ولا نهاية في سبيل لا ينقطع . كل هذا في إطار من الشمول ، وتجسيد الحس الجماعي والتعبير عن المطلق^(٢) .

ولذلك فإن الفن الإسلامي بروحه الحرة للمتجددة ، وحركته الدائبة ، وسعيه إلى ما هو أعم وأشمل من محاكاة المظاهر الطبيعية ، قد جذب العديد من الفنانين التجريديين في العصر الحديث ، وجعلهم يجدون في أسسه الفنية ، وقيمه الفنية ضاللتهم المنشودة .

ولذلك نجد أن الغرب قد بدأ الاهتمام بالآثار الإسلامية ، والترات الإسلامية منذ أن أتاحت له فرصة الاحتكاك بالبلاد الإسلامية ، سواء عن طريق ظروف الاحتلال من خلال الحملة الفرنسية على مصر عام ١٨٠٢ التي أنطلق علماءها

(١) Ibid., El- Said Issam and Parman, P.4.

(٢) عمود البسيون ، أسرار الفن التشكيلي ، مرجع سابق ، ص ١٢٥ .

لاكتشاف ، ووصف كل ما كانت تتميز به مصر من آثار فى هذه الفترة ، ومن ضمن هذه الآثار بالطبع الآثار الإسلامية ، أو من خلال الانتداب الذى بدأ منذ عام ١٨٣٠ فى الجزائر ، وتبعها دول عربية وإسلامية أخرى .

كذلك فقد بدأت الرغبة لدى الأثريين للبحث فى الفن الإسلامى ، مع بداية هذا القرن ، عندما قام بعضهم برحلات أثرية علمية ، تمتاز عن الرحلات التى قام بها البعض فى القرن الماضى . ومن أمثلة الرحالة الأثريين فى بداية هذا القرن " فان برشيم " إلى بلاد الشام ، و " ساروهيزر فيلد " إلى بلاد الرافدين ، ومن الباحثين من استقر فترة طويلة فى البلاد العربية والإسلامية ، مما أتاح له أن يوسع نطاق أبحاثه المنهجية أمثال " كريزويل " و " ميجون " و " مارسيه " و " سوفاجيه " .

وقد أقيمت العديد من أعمال التنقيب الأثرى فى الرصافة بسوريا ، وحفريات " أوتودورن " ، وسامراء فى العراق ، وحفريات " هيزرفيلد " ، والزهراء بلانأندلس ، وحفريات " فيلاسكويث " ، وحلب بسوريا^(١) وأعمال المسح الأثرى التى قام بها "سوفاجيه" وغيرهم .

وبهذا يتضح أن ظروف الاحتلال بصورها المختلفة مع ما لها من آثار سيئة فى القرن الماضى ، والرحلات الأثرية العلمية فى هذا القرن ، قد ساهمت فى إلقاء الضوء على الفن الإسلامى ، كما فعلت من قبل مع الفن المصرى القديم .

كذلك فإن عدداً كبيراً من المؤرخين قد نشر كتباً مرجعية شاملة فى تاريخ الفن والعمارة فى جميع البلاد الإسلامية ، ومن أبرز مؤلفى هذه الكتب "مارسيه" و "تالبوت رايس" و "جانين تومين سورويل" و "كونيل" و "جرابار" الذى يرى " إن وراء الوظيفة الظاهرية للفن الإسلامى نسق كامل من الإشارات والطابع الرمزي الكامل ، الذى يفرض نفسه على المشاهد ولكنه يتيح حرية التفسير . وعلى هذا فإن معان كثيرة تبقى قائمة فى الفن الإسلامى بانتظار تفسيرها . مما يعطى للفن الإسلامى قيمة تذوقية لا حد لها (أ) . وقد ترجمت كتب هؤلاء المؤرخين إلى اللغات المختلفة ، وترجم بعضها إلى العربية .

(١) عفيف البيهسى - " الفن العربى الحديث بين الهوية والتبعية " - الأثر العربى فى حداثة الغرب - دار الكتاب العربى - ب.ت - ص ٥٧،٥٦ .

(٢) Critchlow Keith, " Islamic Pattern" Thames and Hudson, London, 1976, P.72.

ولم يكتف الغرب بدراسة الآثار الفنية الإسلامية ، بل قام بإقتنائها ، وتغذية المتاحف الغربية بها ، ويكاد لا يخلو متحف كبير في الغرب لا يحوى قسماً ، أو قاعات مخصصة للآثار الفنية الإسلامية .

ومن أبرز الآثار المعمارية المحفوظة في متاحف الغرب واجهة قصر المشتى الأموى التى نقلت إلى متحف الدولة فى برلين الشرقية ، والقاعة الحلبية التى نقلت إلى المتحف ذاته، والقاعة الشامية التى نقلت إلى متحف المتروبوليتان فى نيويورك .

أما التحف المنقولة ، فإن متاحف العالم تزخر بروائع الفن التطبيقى الإسلامى المصنوعة من المعدن ، أو الزجاج ، أو القماش ، أو الحجر ، وغيرها من الآثار الرائعة التى وصلت أسعارها إلى أرقام خيالية ، بسبب تهافت الهواة والتجار على شرائها واقتنائها ، وأصبح من الهواة من أختص بإقتناء الآثار الإسلامية فقط .

وقد رافق هذا الإقبال نحو إقتناء الآثار الإسلامية التوسع فى دراستها ونشر تاريخها فى الإعلام الغربى الذى أشرك الوسائل الإعلامية المسموعة والمرئية بإعداد البرامج الفنية والتى تتحدث بلغات مختلفة عن الفن الإسلامى .

كذلك فإن رحلة الفنان بول كلى إلى تونس ومصر باحثاً عن ذاته الفنية قد جعلته يحثك بالفن الإسلامى عن قرب ونشر بعد عودته من مصر مقالاً بعنوان : "تجارب دقيقة فى مجال الفن " ، كما عبر فى مذكراته عن رؤيته الجديدة المعاصرة لمفهوم الفن الإسلامى الذى اكتشفه . مما جعل النقاد يقولون أن فن " بولى كلى " هو الفن الإسلامى فى القرن العشرين ، وهو يقوم على مبادئ لا تلتقى مع مبادئ الفن الغربى الذى تخلى عنها الفنان المعاصر كلياً .^(١)

وسوف تستعرض الدراسة بعض الأعمال الإسلامية التى ترى أنها أثرت فى الفن التجريدى الحديث ، والأعمال الفنية التجريدية الحديثة التى تأثرت بها .

فشكل (٨) عبارة عن بانوه إسلامى خشبى يقوم على هيكل من الخطوط الرأسية والأفقية ، والتى تحصر بينها مستطيلات متنوعة المساحة تدخلها الكتابة العربية ، والزخارف الإسلامية والمصعبات المفرغة .

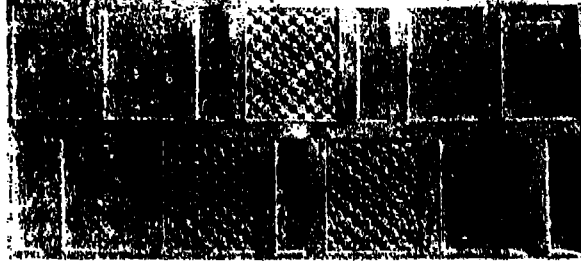
(١) عفيف البهنسى - مرجع سابق - ص ٥٢-٥٨ .

ونفس هذا الهيكل القائم على الخطوط الأفقية والرأسية نجده في شكل (٩) من أعمال موندريان ، لكن مع خلو المساحات المحصورة بينها من الزخارف ، واستبدالها بمساحات مصمتة .

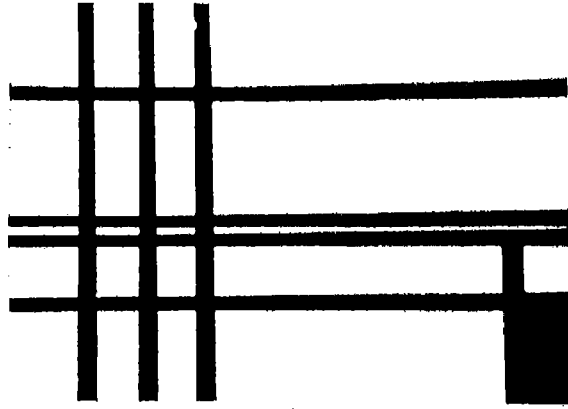
وكذلك نلاحظ مدى تأثر الفنان " فان ديربك " في عمله " تأليف هندسى " شكل (١١) الذى استخدم فيه الأقسام الرأسية والأفقية التى تحصر بينها مربعات بواجهة كرسى مقرئ مسجد سليمان باشاً بالقلعة شكل (١٠) .

وكذلك نجد فى شكل (١٢) حيث الخطوط المائلة المتوازية فيما يعرف بالمفروكة المائلة مكررة فى مستطيل أفقى وتحصر بينها مستطيلات مائلة (وشكل المفروكة بصفة عامة يمثل أقوى ترابط ممكن لتوثيق أربعة أجزاء فى مساحة لتحقيق الوظيفة الهندسية وإعطاء الإحساس بالحركة والإيقاع الناتج من تماثل شكل المفروكة) .^(١)

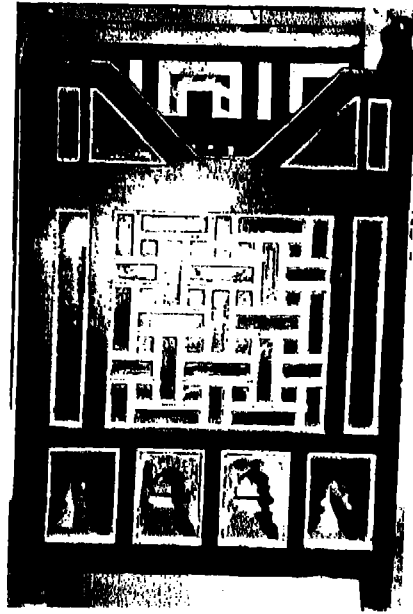
(١) اسماعيل شوقى - " الخاصية الحركية للمفروكة وإمكانية توظيفها فى تصميم اللوحة الزخرفية " - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان - ١٩٨٥ ، ص ١٠ .



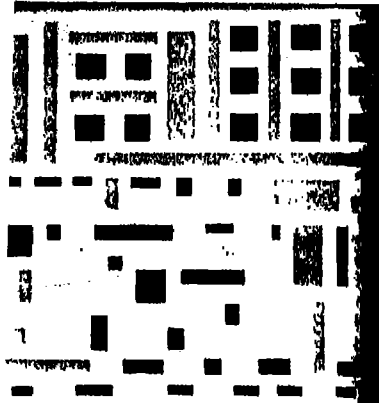
شكل (٨) بانوه إسلامي خشبي ، يقوم على هيكل من الخطوط الرأسية والأفقية ،
التي تحصر حشوات متنوعة تدخلها الكتابة العربية ، والزخارف الإسلامية
والمصبغات المفرغة .



شكل (٩) بيت "موندريان" صراع الخطوط الاحمر والأصفر ، ١٩٣٧ ،
متحف الفن بفنلاندنيا .



شكل (١٠) واجهة كرسي مقرئ مسجد سليمان باشا بالقلعة.
 (٩ هـ - ١٥ م) عصر عثمانى.



شكل (١١) "تأليف هندسى" فان دير لك ١٩١٧
 متحف كرويلر مولر بهولندا

ويتضح تأثير هذا العمل على " فان دويسبرج " فى أعماله كما فى شكل (١٣) مع وجود تباين بين العملين ، يتميز بتكرار المساحات التى تحصرها خطوط المفروكة بنفس النسب فى كل العمل الفنى بينما تتنوع المساحات وإتجاهاتها فى عمل "دويسبرج" نتيجة لتقابل الخطوط المائلة ، ومن هنا فإن الإيقاع ينشأ من تنوع المساحات وتنوع إتجاهاتها .

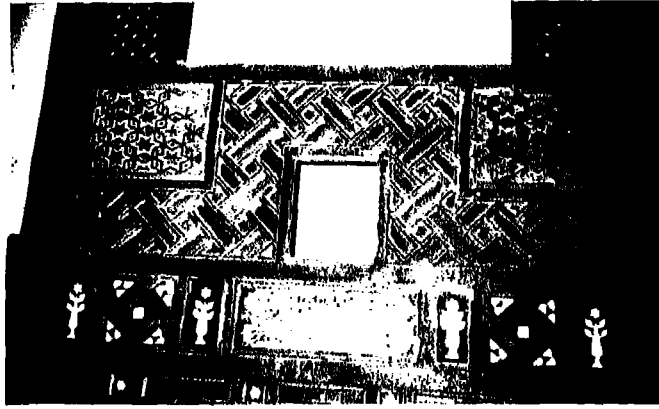
وهذا ما نجده فى شكل (١٤) الذى يوضح مفروكة مائلة من العصر العثمانى وشكل (١٥) لمقهى " لوبيت " من تصميم فان دويسبرج .

كذلك يتجلى أثر الفن الإسلامى ذو الطابع التجريدى فى أعمال "بول كلسى" ، حيث نجده فى بعض أعماله مثل " ميناء غنى " شكل (١٦) و " الصديرى الأحمر " شكل (١٧) فقد استلهم الخط المتصل المستمر الذى يميز بعض أعمال الفن الإسلامى؛ ولكن دون التخلّى عن الشكل الواقعى الذى بقى جسرا بين تأثر " بول كلسى" بالفن الإسلامى من ناحية وبين الذكريات الراسخة فى بيئة أوروبية من ناحية أخرى ؛ كذلك نلاحظ استخدام " بول كلسى " لحروف الكتابة العربية ، وأرقامها فى لوحاته ، ولكنه لم يقصد أن يكتبها — مع أنه قد تعلم الكتابة العربية — بل قصد أن يرسمها ؛ أى أنه استخدمها كاشكال مجردة وكذلك فى استخدامه لشكل المفروكة فى عمله " رؤوس الرماح " شكل (١٨) وهنا يصل " بول كلسى " إلى مفهوم التجريدية الإسلامية التى تسعى وراء المطلق (١) .

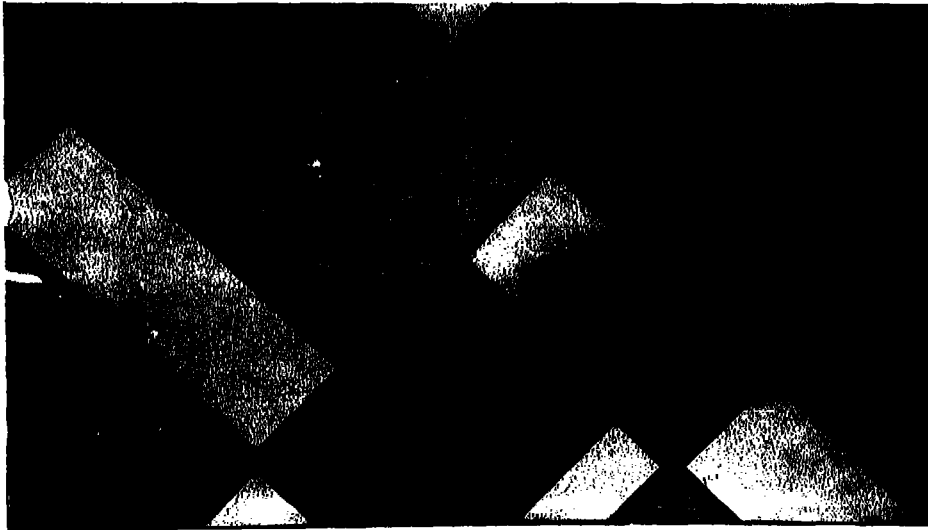
كما تتبين المفروكة فى بعض أعمال الفنان الهولندى " مايرتس إيشر " ومنها لوحة أنتجها عام ١٩٣٧ تسمى " التطور " شكل (١٩) حيث يبدأ تركيبه من تكرار مفردة هندسية وهى المربع ، وكلما انتقل إلى الداخل يتحول شكل المربع ليتخذ فى النهاية بمنتصف اللوحة شكلا تمثيلىا لإحدى الزواحف ؛ وكلما انتقل المربع إلى الداخل صاحبه تطور فى شكله مع تغيير فى لونه ؛ ليبدو فى المنتصف أبيض وأسود فى أربعة أشكال لزواحف فى علاقة متلاحمة قائمة على المفروكة ؛ وتتبين المفروكة من خلال الأربع زواحف ، فتبدو فى المنتصف ذات أربعة أضلاع مقوسة مائلة ، وكلما انتقلت إلى الخارج تبدو أضلاعها مستقيمة قائمة (٢) .

(١) عفيفى البهنسى ، مرجع سابق ، ص ٥٨ .

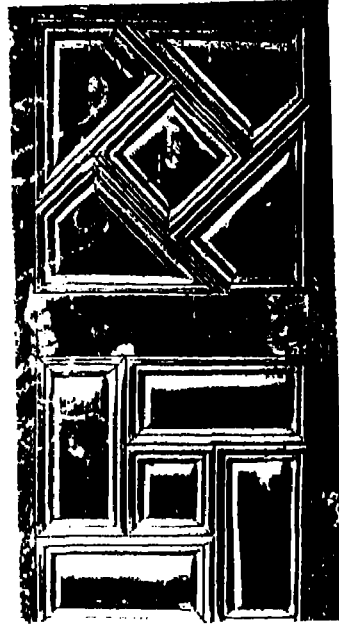
(٢) اسماعيل شوقى ، مرجع سابق ، ص ١٨٩ .



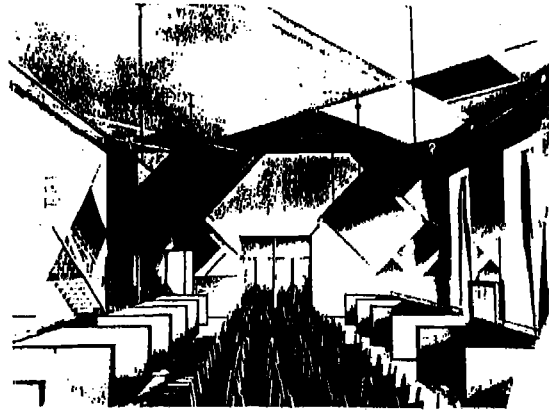
شكل (١٢) جزء من واجهة دولا ب يزخارف هندسية من العصر العثماني
متحف الفن الإسلامي .



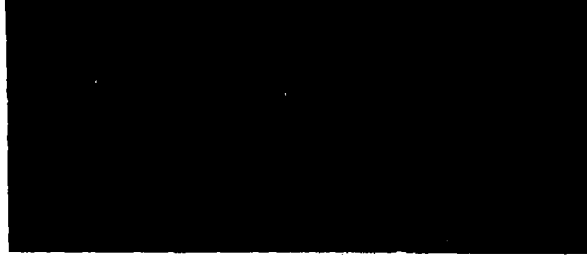
شكل (١٣) " تكوين مضاد في عشوائية " فان دويسبرج " ، ١٩٢٥ .



شكل (١٤) جزء من الواجهة الداخلية لأحد أبواب جامع المحمودية بالقاهرة
ق (٩ هـ - ١٥ م) العصر العثماني يتضح فيه شكل المفروكة المائلة



شكل (١٥) فان دويسبرج ، تصميم "مقهى لوبيت" ستراسبورج ،
(١٩٢٦-١٩٢٨) ، يتضح فيه تأثير دويسبرج بشكل المفروكة المائلة



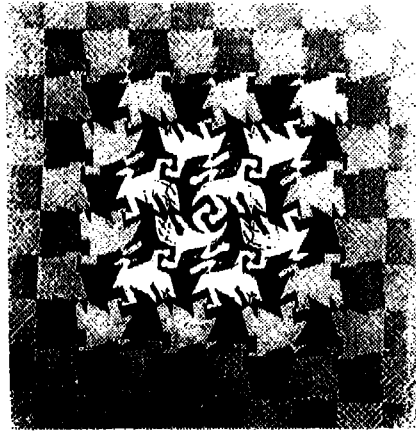
شكل (١٦) "بول كلي"، ميناء غني "متحف كنسنت بيازل يوضح تأثير كلي بحروف وأرقام الكتابة العربية في أوضاع طبيعية ومقلوبة مثل جـ ، ح ، ج ، ح ، ل ، ب ، ، ، ٩ ، ٣



شكل (١٧) "بول كلي"، "الصديري الأحمر" يتضح فيه تأثير كلي بحروف وأرقام الكتابة العربية مثل س ، يـ (الباء) ، ف ، ك ، ن ، ح ، رقم ٧ في أوضاع طبيعية ومقلوبة .



شكل (١٨) بولى كلى " رؤوس الرماح " ويتضح فيه تأثير كلى بالمفروكة الإسلامية



شكل (١٩) ما يرتس إيشر " التطور " ١٩٣٧ ويبدو فيه استخدام إيشر للمفروكة فى تحريك الأشكال الهندسية (المربعات) والأشكال العضوية

آراء بعض الفلاسفة والفنانين في التجريد :

إن استعرض آراء بعض هؤلاء الفلاسفة، والفنانين من المهتمين بالتجريد ؛ يتيح لنا مجال الرؤية الشاملة لمفهوم التجريد؛ واستنباط قيمه وأساسه العامة النظرية ، والفنية .

رأى أفلاطون في التجريد :

يقول " أفلاطون " : " لست أقصد بجمال الأشكال ، ما يتوقعه الناس كجمال الكائنات الحية ، أو الصور " .

ثم يستطرد قائلاً : " إنما أقصد الخطوط المستقيمة ، والمقوسات ، والمسطحات ، والأشكال المجسمة الناتجة عنها بالمخارط ، والمساطر ، والزوايا " .

ويقول : " إن هذه الأشكال ليست جميلة نسبياً (أى لا تعتمد في جمالها على علاقتها بالأشكال أو الأشياء الأخرى) وإنما هي جميلة على الإطلاق " .^(١)

وبتحليل رأى أفلاطون ، نجد أنه يرفض : محاكاة الطبيعة ، ويدعو للبحث عن الجمال الناتج عن ابتكار الأشكال الهندسية المجردة ؛ لأنه يرى أن القيم الجمالية تتبع من ذاتية هذه الأشكال ، وليس لتعلقها بأشياء من الطبيعة تدل عليها .

الآراء الفيثاغورثية :

كان للآراء الفيثاغورثية ، ولأتباع الفيلسوف اليونانى " فيثاغورث " صدى قوياً في الفن المعاصر ، وعلى وجه خاص في المذاهب التجريدية المختلفة ، حيث كانوا أول من كشف النقاب عن أن الجمال في الطبيعة إنما يقوم على أسس رياضية ، سواء أكانت من الوجهة الحسابية العددية أو من الوجهة الهندسية .

بمعنى : أن المبادئ التى تقوم عليها النظرية المثالية الإغريقية من الإيقاع ، والتنسيق ، والأنسجام ، والتنوع ، وما إلى ذلك ؛ إنما تخضع فى تكوينها لتلك الأسس الرياضية ؛ كما أن نسب الأجسام والأشكال وأوضاعها وحركاتها كل ذلك يقوم فى جوهره على ذلك الأساس الرياضى حسابياً كان أو هندسياً^(٢) .

(١) هريبرت ريد - الفن اليوم مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين - ترجمة محمد فتحى وجرجيس عبده - دار المعارف - مصر - ١٩٦٨ - ص ٦٨ .

(٢) حسن محمد حسن ، الأسس التاريخية للفن التشكيلي ، دار الفكر العربى ، مصر ، ١٩٧٤ ، ص ٢٤٤ .

وقد بنى كثير من الفنانين والفلاسفة آرائهم فى التجريد على أساس مقارنة الفنون التشكيلية المرئية بالفنون السمعية كالموسيقى ، فالإيقاعات الموسيقية إذ تقوم على أزمان مختلفة بحسب أوضاع التلحين ، والتخيم ، فإن هذه الأزمنة الموسيقية إنما تستند فى ذلك الإيقاع الزمنى على التقدير الحسابى العدى. (1)

رأى " شوبنهاور " :

كانت الآراء الأفلاطونية والفيثاغورثية هى التى أوحى إلى الفيلسوف الألمانى " شوبنهاور " بنظريته الجمالية فى الفن ، والتى تنادى بتجريد الأشكال من أوضاعها الطبيعية ، وذلك بفصل القالب الطبيعى عنها لتكون كالموسيقى .

ويفسر لنا " شوبنهاور " رأيه فى التجريد فيقول : " إذا كانت الموسيقى ، وهى التى تستند فى أصواتها الشجية بالألحان المطربة إلى أصوات تجريدية لا تمت إلى الأصوات الطبيعية بصلة ، ومع ذلك فهى تمتعنا بلحنها الطروب ، فلم لا يكون الأمر كذلك فى الفنون المرئية كالنحت والتصوير " . (2)

رأى " جوجان " :

لقد كان " جوجان " يبحث عن الموسيقى فى لوحاته وكان يقول : " قبل أن يكتشف الفنان ماذا يقدم ، أو يعبر عنه عمله الفنى فإنه يعجب بالتوافق السحرى لألوان هذا العمل " . (3)

ومن هنا نجد " جوجان " يبعد عن الشكل كقيمة جمالية ، ويبحث عن المضمون اللونى كقيمة مقصودة لذاتها ؛ تشجيع النغم الموسيقى فى العمل الفنى .

رأى " فان جوخ " :

يقول " فان جوخ " : " عندما يسألنى آخر ما هذا أعشبه أم فحم ، أجبب أنتى سعيد أن أسمع أنك لا تستطيع أن تميز هذا الشئ " . (4)

(1) حسن محمد حسن ، الأسس التاريخية للفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٢٤٤ .

(2) حسن محمد حسن ، الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربى ، مصر ب.ت. ص ٢٦٥ .

(3) Arsen Pohripny , " Abstract Painting. " Phaidon, Oxford, New York, 1979, P. 23.

(4) شوكت الربيعى ، الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى (١٨٨٥-١٩٨٥) ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٨٨ ، ص ٥٠ .

فهنا نجد أن " فان جوخ " لم يرد لأعماله الفنية أن تبدو كصور منسوخة من الطبيعة ، ولكنه أرادها أن تكون تعبير عن ذاته الفنان ، وأحاسيسه ، ومشاعره ، بمعنى أنه أراد من المتلقي أن يعجب بقدراته ، وأحاسيسه ، وإمكاناته فى صياغة العمل الفنى لا أن يعجب بجمال الطبيعة التى يصورها .

رأى " بول سيزان "

يرى " سيزان " أن الأشكال الطبيعية تميل إلى بساطة الأشكال الهندسية ؛ التى منها ما هو كروى ، وأسطوانى ، ومخروطى ، ولاشك فى أننا نلاحظ هذه الأشكال الهندسية بصورة واضحة ؛ فى كثير من أشكال الطبيعة ، حين نرى ساق الشجرة يأخذ شكلاً إسطوانياً ، وأن كثيراً من الفواكه كالنفاخ أو البرتقال بل الأجرام السماوية كالشمس ، والقمر تأخذ ذلك الشكل الكروى . كما نرى فى كثير من الأحيان أن قمم الجبال ورعوس الأشجار ؛ كذلك بعض الفواكه كالكمثرى تأخذ فى أشكالها العامة أوضاعاً مخروطية أو شبه مخروطية " .^(١)

رأى الفيلسوف " آرثر إيتل " :

يتفق الفيلسوف : " آرثر إيتل " مع الفيلسوف القديم " توماس الأكويني " فى أن جميع الأشكال التجريدية حتى لو كانت ذات صبغة جمالية ، إنما تتخذ تـأملاً عقلياً موضوعياً Objective " .^(٢)

ومن هذا الرأى تخلص الدارسة إلى أن الفنان التجردى لا يصيغ أشكاله أو أعماله الفنية بالدرجة الأولى لكى يقدم لنا أشكالاً جميلة ؛ بقدر ما يصيغها ليعبر عن أحاسيس جميلة وأفكاراً أجمل .

(١) حسن محمد حسن ، الأصول الجمالية للفن الحديث ، مرجع سابق ، ص ٢٣٧ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٢٤٤ .

الفصل الثالث

دراسة نظرية تحليلية للفن التجريدي في العصر الحديث

— الفن التجريدي في العصر الحديث :

— مقدمة.

— أنواع الفن التجريدي في العصر الحديث :

• التجريدية التعبيرية .

• التجريدية الهندسية .

دراسة نظرية وتحليلية للفن التجريدي في العصر الحديث

مقدمه

كان من نتيجة اهتمام العديد من الفلاسفة ، والفنانين بالتجريد ، أن اتجه عدد من المصورين إلى التجريد في بداية القرن التاسع عشر ، وإن كان بطريقة محدودة نوعاً . وكانت حركة الفن الجديد Art Nouveau فى عام ١٨٩٣ على يد " هنرى فان دير فيلد " وفى عام ١٩٠٠ على يد " هيرمان أوربست " وتلميذه " هانز شميتالز " قد اقترب فنانونها من اكتشاف الفن التجريدى . وفى أثناء السنوات القليلة التالية كان للفنان " أودلف هرزل " تأثير كبير على الفنانين التجريديين التاليين ؛ وذلك لتميز أعماله بالنقاء وبقاذا البصيرة ، وكان هذا هو العامل الذى مهد الطريق إلى اهتمام العديد من رواد الإتجاهات الفنية بموضوع التجريد .

مع بداية القرن العشرين أبدع الفنانون من حركة الفن الجديد العديد من الأشكال التجريدية التى لم يكن لها علاقة بتمثيل الطبيعة ؛ للبحث عن المعانى الخفية تحت سطح الحقائق المرئية .

وفى نفس الوقت كانت هناك محاولات لتعديل قوانين التصوير من قبل فنانى التعبيرية المتأخرة (أو ما بعد التعبيرية) (Post Impressionist) ، وكذا التكعيبية ، والمستقبلية وغيرها والتى قادت إلى بداية الفن التمثيلى .

وهذا ما يتوافق مع رأى الفيلسوف اليونانى إيلنز Elens والذى يرى : " أن مادة العالم تتكون من عدة عناصر أساسية ، ولذلك فإن معظم الفنانين من نوى الحساسية العالية ، يشعرون بالحاجة إلى رد الأشكال الفنية إلى لغتها الأصلية ، إلى الطرز البدائية ، إلى الطفولة ، إلى الطبيعة الحقيقية للعناصر الأصلية " .

وهذا البحث عن الأصول ، وتنقية الشكل فى الفن يسمى التجريد الذى يعنى استخراج الجمال الفكرى والروحانى من الحقيقة .^(١)

كما يرجع الفضل إلى العديد من الفلاسفة فى العصر الحديث فى تقديم الفكر الذى قام عليه الفن التجريدى للعامه ؛ مما شجع الفنانين فى ألمانيا ؛ لتدعيم الأسس

^(١) Ibid., Arsén Pohribny, P. 10

النظرية للفن التجريدي بأعمال فنية ، كما شجع كاندنسكى على نشر كتابه
" الروحانية فى الفن " عام ١٩١٢ .

ومن خلال تتبع مسيرة الفن التجريدي نجد أنه قد انقسم إلى :

(أ) التجريدية التعبيرية Abstract Expressionism : حيث ظهرت فى
أوروبا على يد " كاندنسكى " فى أعماله الأولى ، منذ عام ١٩١٠ وحتى عام
١٩١٦ . كما ظهرت فى الولايات المتحدة الأمريكية على يد الفنانين المهاجرين
من أوروبا ؛ ثم الفنانين الأمريكين أمثال " بول كلى " و " دى كوننج " و " مارك
توى " منذ منتصف الثلاثينات ، وقد تميز هذا الإتجاه بالتعبير عن المشاعر
المخترنة فى اللاشعور بطريقة تلقائية ، وبدعم وجود مساحات محددة تمثل أشكالاً
بعينها ، أو تعبر عن موضوع ما ، ويتداخل المساحات والألوان .

(ب) التجريدية الهندسية Geometric Abstract : ظهرت هذه الحركة التى اتخذت
من التكعيبية نقطة انطلاق لها بعد الحرب العالمية الأولى التى كانت سبباً فى
رفض الاتجاهات الطبيعية والعضوية والاتجاه نحو التجريد لاعادة بناء المجتمع
عن طريق إسهامات الفن التجريدي الهندسى .

وقد ظهر للفن التجريدي الهندسى عدة أنماط من أصول مشتركة كالإشعاعية
على يد " لاريونوف " و السوبرماتية على يد " ماليفيتش " و اللاموضوعية على يد
" رود شنكو " والبنائية على يد " تاتلين " والتشكيلية الجديدة على يد " مونديريان " وفن
الخداع البصرى Op Art " على يد " فاساريللى " .

أنواع الفن التجريدى فى عصر الحديث

أولاً : التجريدية التعبيرية Abstract Expressionism :
وتزعمها " كاندنسكى " فى أوروبا .

ثانياً : التجريدية الهندسية Geometric Abstract :
وتزعمها " ما ليفيتش " فى روسيا ، " موندريان " فى هولندا .^(١)

أولاً : التجريدية التعبيرية Abstract Expressionism :

بدأ استخدام مصطلح التجريدية التعبيرية منذ الخمسينيات بالإشارة إلى الفن التجريدى الذى ظهر مع بعض أعمال " كاندنسكى " الأولى ، الذى يعد رائد هذا الإتجاه ، وأول من تكلم عن التعبير التلقائى اللاشعورى للغالب للذات الباطنة فى الفن ، وذلك فى كتابه الروحانية فى الفن .

ثم تطورت التجريدية التعبيرية بعد ذلك فى الولايات المتحدة الأمريكية فى الأربعينيات؛ وقد نال هذا الإتجاه حظاً وافراً من الشهرة ، متمثلاً فى أعمال " أرشيل جوركى " و " جاكسون بولوك " ، وسرعان ما انتشر فى أعمال الفنانين الأمريكيين ، سواء أكانوا فنانين تجريديين أمثال " دى كوننج و جوتلب " ، أو كانوا فنانين تعبيريين أمثال " روسكو " و " كلين " .

وقد ربط هذا المصطلح بين هؤلاء الفنانين ، على أساس النظرة المشتركة ، أكثر من التوحد فى الأسلوب

وتتشارك نظرة هؤلاء الفنانين فى الثورة على الارتباط بالأساليب القديمة؛ والرغبة العميقة فى التعبير التلقائى عن المشاعر الموجودة فى اللاشعور بحرية تامة .^(٢)

^(١) نعمت إسماعيل ، فنون الغرب فى العصور الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ١٧٣

^(٢) Ibid., Ian Chilvers, The concise Oxford Dictionary of Art and Artists, P.2.

ويقول " جان برتليمي " عن الصورة التجريدية التعبيرية إنها قطعة تصويرية فقط ، وما دامت لا تعبر عن موضوع ما ، فإنها هي في ذاتها تصبح موضوعاً ، قيمته في بنائه الداخلي ، وتعظيم عناصره ، وتماسك أجزائه . وهي تشبه قطعة موسيقية ، ليست في حاجة لكي تبرز وجودها ، بكونها تعنى شيئاً ما .

وهكذا يمكن تعريف التجريدية التعبيرية بأنها (نوع من موسيقية التصوير) . فقد سمي " كاندنسكي " أعماله بالتعبيرية الروحية عن الكون ، وموسيقى الفراغ ، وتوافق الألوان ، والأشكال والأرضيات .

وهي موجود روي ، مزود بتأثيرات تتفق مع تجريدية الشكل .
وتتميز الأعمال التجريدية التعبيرية بالمساحات اللونية ، والخطية غير المنتظمة . كذلك فإنها تتصف بقدر من التلقائية وتداخل المساحات وإندماجها في بعضها . ومع ذلك يمكن التمييز بين الشكل والأرضية ؛ فحين تبرز الأشكال تتواري الأرضيات ، من خلال وجود أشكال قائمة نوعاً ؛ تسبح في فراغ أفتح منها ، وفي حركة دوامية غير مستقرة ؛ إلا أن العلاقات تبدو موحية ، حيث يسقط المشاهد من مخزون الذاكرة الحالة العقلية ، والمزاجية له على هذه الأعمال حين يتأملها. (1)

وقد مر التجريد التعبيري بمرحلتين :

المرحلة الأولى: الفن التجريدي التعبيري في أوروبا (1910-1916) :

كان للفلاسفة أمثال " ليبس Lipps " ، و " ريجل Riegl " و " فولفلين Volfflin " ، والفيلسوف الألماني " فيلهام نورينجر Welhelm Worringer " الذي ألف كتاب التجريد والتصوير (Abstraktion and Einfölung) عام 1908 الفضل في تقديم الأفكار النظرية للتجريد إلى الجمهور ، قبل أن يظهر التجريد بصورته الفنية في أعمال الفنانين المعاصرين . مما شجع " كاندنسكي " على نشر كتابه (الروحانية في الفن) عام 1912 .

كما بعث الحماسة في ألمانيا ؛ لتدعيم الأفكار النظرية التي يقوم عليها التجريد من الوجهة المنطقية بأعمال فنية. (2)

(1) ابراهيم عبد الغنى ، " العلاقة الكامنة بين الشكل والأرضية " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، 1993 ، ص 130 .
(2) حسن محمد حسن ، " مذاهب الفن المعاصر الروحية التشكيلية للقرن العشرين " مرجع سابق ، ص 186 .

كما كان للمستقبلية الإيطالية ، أثراً قوياً على المدرسة التجريدية منذ عام ١٩١٠ ؛ لأنهم كانوا يقفون في مواجهة التقاليد القديمة . بالإضافة إلى محاولتهم التعبير عن الحركة ، والخط في أعمالهم .

فالموضوعات كالحصان مثلاً ، أو الفتيات الراقصات ، أو العربات كانت تعنى فقط وصولهم إلى الديناميكية من خلال تحليلاتهم للمراحل المختلفة للحركة . وفي هذه الأثناء تم خلق ، وإبداع رموز أخرى للتجريد كالأركان ، والخطوط والمنحنيات ، تلك التي كانت جزءاً من تجريد الحركة .

على أن مصطلح اللامرئي قد وصل إلى ما هو أبعد ، حين نلاحظ أن هناك رسوماً ذات خطوط ؛ وألوان لا تتعلق بالطبيعة ، أو بأشياء حقيقية . لكنها تقوى عواطف المشاهد بطريقة موسيقية ، بعد إحساسه الداخلى بالعلاقات الرياضية . وقد استطاع " جياكوموبالا " تحقيق هذه النتائج في عام (١٩١٣-١٩١٤) عن طريق رسم أشكال المعينات وأسمائها " تغلغات مائلة " .

وكان هذا هو منطق " ميشيل لاريونوف " قائد فناني الطليعة وأتباعه " جونتشاروفا " Goncharova ، و " مالفيتش Malevich " ، و " تاتلين Tatline " وغيرهم .^(١)

بعض الفنانين التجريديين التعبيريين في المرحلة الأولى :

" واسيلي كاندنسكى " (١٨٦٦-١٩٤٤) : Wassily Kandinsky

ولد " كاندنسكى " في روسيا عام ١٨٦٦ ، وجاء إلى ميونيخ في سن الثالثة عشر؛ لدراسة التصوير الزيتي . وسرعان ما احتل " كاندنسكى " مكاناً مرموقاً وسط جماعة فناني الطليعة avant-grade ، وأصبح مفكراً والمتحدث الرسمي لها . وضمت هذه الجماعة كلى Klee ، وماك Macke ، وجولنسكى Jawlensky ، وغيرهم وتعتبر أنشطة هذه الجماعة إحدى نقاط التحول في الفن الحديث؛ لأنها سعت إلى الابتعاد عن المفاهيم الكلاسيكية في الفن ، واتجهت نحو التجديد .^(٢)

والمأمل لأعمال " كاندنسكى " يلحظ أن أعماله التجريدية مرت بثلاث فترات . كانت الفترة الأولى في ألمانيا ، وتميزت بتصميمات تجريدية لأشكال تعبيرية كما في

(١) Ibid., Arsén Pohribny, P. 6.

(٢) Op. Cit., P. 19.

شكل (٢٠) ، وما تتمتع به من التلقائية ، وتداخل المساحات غير المنتظمة . وتقع هذه الأعمال فى نطاق جماعة (الفارس الأزرق) بميونخ ، حيث أخذت هذه التسمية من صورة لكاندنسكى كما ضمت هذه الجماعة " بول كلى Klee ، وكويكا Kupka ، وديلونى Delauny " .

أما الفترة الثانية ، فقد أبتعد " كاندنسكى " عن المرحلة التعبيرية السابقة ، واتخذت تجريدته طابعاً هندسياً ، وذلك منذ عام ١٩١٨ ، حيث تميزت أعماله بالتصميم المحكم ، فكانت تصميماته الهندسية موزونة ، ومتكاملة ، سادت فيها الخطوط والأقواس ، والتي لعبت دوراً أكبر من دور اللون فى هذه الفترة كما فى شكل (٢١) ، الذى يتضح فيه مدى تاثر " كاندنسكى " بحركتى " السوبرماتيزم " و " البنائية " الروسيتان فى أثناء إقامته فى موسكو .

وبالنسبة للفترة الثالثة ، فكانت نتيجة تجاربه السابقة ، وتتحصر فى الفترة التى أمضاها فى باريس منذ عام ١٩٣٣ وحتى عام ١٩٤٤ ، وتتميز بأسلوب يجمع بين التصميم المحكم ذى الأشكال الهندسية ، وبين الخطوط المنعمة^(١) كما فى شكل (٢٢) . ويلاحظ أن فن " كاندنسكى " لم يخل من تأثير الطبيعة حتى عام ١٩١٢ ، غير أنه بعد أن ترك الطبيعة لم يعد إليها ثانية .^(٢)

وكانت أولى لوحات " كاندنسكى " التجريدية فى ألمانيا ، حيث تكشفت له إمكانية الإستغناء عن الأشكال الطبيعية ؛ عندما كان يتأمل يوماً ما الألوان الموزعة على ثوب امرأة . ويذكر " كاندنسكى " أن الفكرة قويت لديه فى إحدى الأمسيات ؛ عندما دخل مرسمه ، وشاهد جمالاً أخذاً ينبعث بوهج داخلى ، ويصدح بموسيقى جميلة يمكن من خلالها سماع نغمات الألحان اللونية . ولم يستطع " كاندنسكى " فى أول الأمر أن يتعرف على لوحته ، تلك التى كانت تصور منظرأ طبيعياً ؛ لأنها كانت مقلوية ، ولكنه رأى سيمفونية مجردة . ومن تلك اللحظة بدأ يفكر فى تجريد الأشكال ؛ وأنتج أول أعماله التجريدية عام ١٩١٠ . أما أول معرض أقيم له فكان عام ١٩١٢ ،

(١) نعمت إسماعيل ، مرجع سابق ، ص ١٧٤ .

(٢) جورج أ. فلانجان ، حول الفن الحديث، ترجمة كمال الملاخ ، مراجعة صلاح طاهر ، دار المعارف - مصر ، ١٩٦٢ ، ص ٢٨٣ .

حيث نشر معه مؤلفه " الروحانية فى الفن " الذى يبحث فى العلاقة بين الفن والصوفية والطبيعة. (٣)

حاول " كاندنسكى " أن يستلهم الحس الموسيقى فى الكثير من أعماله الفنية، وعنى بتسمية الكروكيات " ارتجال Improvisation " أما فى الأعمال الكاملة فقد أطلق عليه " تكوينات Composition " .

وتبدو قيمة تجريدية كاندنسكى الموسيقية فى أنها تستند إلى براعته فى التلوين، واستخدام ألوان الطيف، وديناميكية فرشاة الوحشيين، وإلى نوعيته الموسيقية. (١)

وعلى هدى تقدم فن " كاندنسكى " أصبح استاذاً فى التصميم. فقد درس درساً عميقاً الأوضاع المتناسقة للنقطة، والخطوط، والمساحات وحل الألوان عند أدائه لتصميماته.

وكان فى استطاعته إنتاج التصميم كنوع من الخط الجميل. وعلى مر السنين، وخلافاً للاتجاه الذى اتجه فيه فنانون التكعيبية تحولت صور " كاندنسكى " من صور ملونة إلى صور مرسومة، أى أنها ازدادت رسماً أكثر تلويناً، ينبض بحيوية لا توجد فى أعمال بعض من خلفوه، أو قلده. (٢)

ويقول " كاندنسكى " : " إن العالم المرئى النقى الجديد، معرض لقوانين الكون. ووظيفة الفنان فى هذه العملية، أن يكون عضواً لتنفيذ هذه القوانين. فهناك طاقة بشرية فائقة توجه الإنسان؛ ولكنه يستطيع أن يوجه هذه الطاقات بقرار فنى منه. " (٣)

كذلك عين " كاندنسكى " أستاذاً فى جامعة موسكو، وأستاذاً بأكاديمية الفنون هناك عام ١٩١٨. كما أقامت له الحكومة الروسية عرضاً خاصاً لأعماله بموسكو؛ وفى نهاية عام ١٩٢١ عاد " كاندنسكى " إلى ألمانيا؛ بعد ما حورب الفن الحديث فى روسيا، تبعاً لتغير الجو الثقافى هناك.

(٣) Ibid., Arsén Pohribny, P. 6.

(١) حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر " الرؤية التشكيلية للقرن العشرين "، مرجع سابق، ص ١٨٧.

(٢) Ibid., Arsén Pohribny, P. 19.

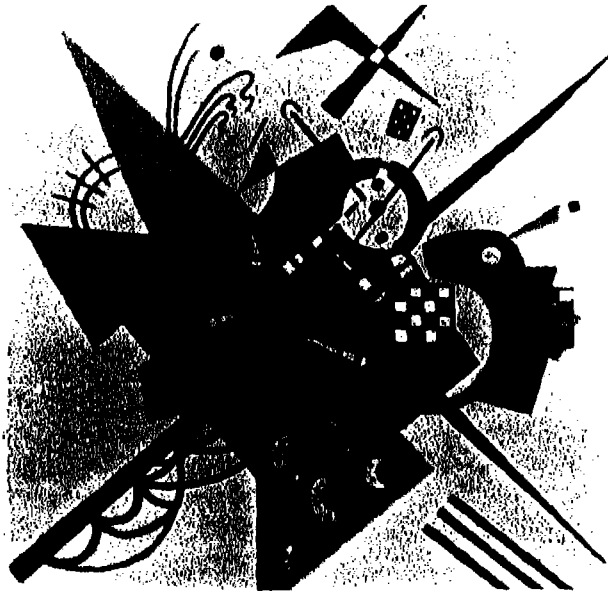
(٣) نعمت اسماعيل، مرجع سابق، ص ١٧٣.

وفى ألمانيا ، عين " كاندنسكى " نائباً لرئيس الباوهاوس منذ عام ١٩٢٢ فى فايمار ، التى كانت مركزاً للحركة الفنية فى ألمانيا ، حيث تقابل هناك مع " كلى " و "جولنسكى " و " فننجر " وانتقل مع المدرسة ، عندما انتقلت إلى داسو عام ١٩٢٥ . وفى عام ١٩٣٣ انتقل " كاندنسكى " إلى باريس ، حيث بلغ الذروة فى تطور أسلوبه التشكيلى التجريدى حتى توفى فيها عام ١٩٤٤ .^(١)

(١)H.H. Amason, " A History of Modern Art" , Thames and Judson, London, 1935, P. 237.



شكل (٢٠) كاندنسكى " إرتجال " ١٩١٤ ، زيت على توال ، ميونخ .



شكل (٢١) كاندنسكى ' تكوين بالابيض ' - رقم ٢ ، ١٩٤٣ .

التحليل الفنى للشكل رقم (٢٢) للفنان كاندنسكى :

يمثل هذا العمل الفترة الثانية من أعمال " كاندنسكى " ، ويظهر فيها تأثيره بالسويبرماتية ، والبنائية ، حيث جاء التصميم محكماً متمثلاً فى استخدام الأشكال الهندسية المتداخلة من مستطيلات قائمة ، ومائلة ، ودوائر ، وخطوط أفقية ، ورأسية ، ومائلة ومنحنية ، وإنسيابية أيضاً ، كل هذا فى تصميم محسوب بدقة .

كما تتضح فى هذا العمل القيم الخطية التى لم تأت لمجرد تحديد المساحات ، وإنما جاء الخط " كوسيلة للتعبير والبناء التشكيلى كانت بمثابة رحلة إيقاعية ممتعة فى تنوع سمكه وإتجاهه " .^(١) فقد استخدم كاندنسكى الخطوط على اختلاف سمكها واتجاهاتها وألوانها ، والأرضيات التى تبدو فى خلفية هذه الخطوط .

يتمثل تأثير كاندنسكى بالمدرستين السابقتين فى استخدام الألوان المصمتة الموزعة بدقة فيما عدا الأرضية التى يبدو فيها التدرج بين الأصفر والرمادى .

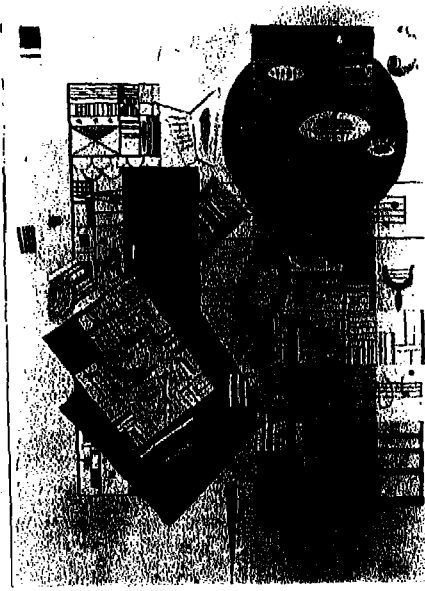
كذلك استطاع الجمع بين الألوان الساخنة والباردة فى تناغم ، وتجانس تام . ويلاحظ توزيع الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأحمر ١٠% تقريباً ، الأسود ١٠% تقريباً ، البنى ٥% تقريباً ، الأسفر ٥٠% تقريباً ، البنفسجى ٥% تقريباً ، الرمادى ١٠% تقريباً ، الأخضر ١٠% تقريباً . كما استطاع أن يحقق الإتزان فى هذا العمل ؛ نتيجة لتوزيع المساحات القائمة ، والفاصلة توزيعاً متوازناً . فعلى الجانب الأيمن يبدو المستطيل الأخضر القاتم ، والأقواس البنية ؛ يتوازن معها على الجانب الأيسر المساحات السوداء ، والحمراء ، التى عملت كخلفية لإبراز المساحات ذات الألوان الفاتحة لتمثل مقدمة اللوحة .

وقد عبر كاندنسكى عن الإيقاعات الموسيقية ؛ ويظهر ذلك فى تصويره لشكل النوتة الموسيقية ، وعليها أشكال النغمات كلمسات فرشاة بسيطة لم تحاكي الشكل الحقيقى لها تماماً ، وإنما عبرت عن هذه النغمات بطريقة عفوية .

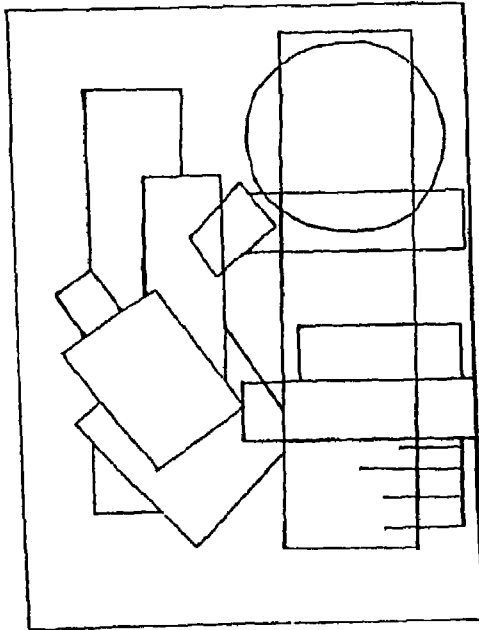
التحليل الهندسى :

وبتأمل بنائية هذا العمل بوجه نجد أن الفنان عمل على تقسيم اللوحة إلى عدة مستويات كمستطيلات رأسية تتقاطع أحياناً معها مستويات أخرى أفقية ، يمثلها مستطيلات أصغر فى المساحة ، وجاءت دائرة بيمين أعلى مستوى اللوحة تتقاطع مع المستطيل الرأسى ، كما جاءت أشكال أخرى شبه مستطيلة ، وبشكل مائل فى يسار أسفل مستوى اللوحة ، وتتقاطع مع المستطيلات الرأسية الأخرى . وقد وزع الفنان

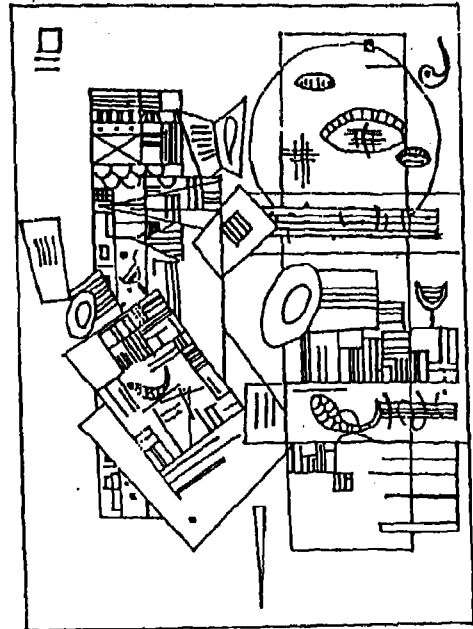
(١) محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٢٧ .



شكل (٢٢) كاندلسكى ، "تكوين" ، ١٩٣٧ م .



التحليل الهندسى



التحليل الفنى

أشكاله الهندسية والعضوية داخل مساحات العمل بشكل متألف ، فكان يشغل بعضها أحياناً ولم يشغل البعض الآخر مما أعطى صفة الاستقرار فى العمل بوجه عام .
المرحلة الثانية : الفن التجريدى التعبيرى فى الولايات المتحدة الأمريكية بعد عام ١٩٢٥م :
كان انبعاث الفن التجريدى التعبيرى فى أمريكا ، علامة على بداية عصر الفن الأمريكى ، وقد اعتبره البعض وسيلة للتعبير عن الحس الوطنى .

فى منتصف الثلاثينيات كان مظهر نيويورك الثقافى شعاعاً من الأمل للفنانين التجريديين الأوروبيين ، الذين وجدوا فى أمريكا ملاذهم أمثال " ماهولى ناجى Maholy Nagy " ، و " البرز Albers " و " باير Bayer " . وبعض المعماريين أمثال " جروبيس Gropis " وأخيراً " موندريان Mondrian " .

وفى هذه الفترة ، أقامت الحكومة الأمريكية مشروع الفن الفيدرالى ، وشارك فيه العديد من الفنانين ؛ لتجميل المباني ، والأماكن العامة . وبالرغم من أن هذا المشروع لم يقدم الكثير الذى يمكن ذكره . ولكن كان من نتيجته أنه خلق فيما بعد علاقة بين الفنانين ، والمجتمع؛ جعل أفراد المجتمع على دراية بالفن المعاصر ، بالإضافة إلى أنها أرست العمل بروح الفريق بين الفنانين أنفسهم .

وقد مثل عام ١٩٣٦ نقطة تحول هامة بالنسبة للتجريد التعبيرى ، حيث أقام متحف الفن الحديث فى نيويورك معرضين : الأول كان لعرض فن الفانتازى Fantastic Art ، والدادا ، والسيربالية . على حين عرض المعرض الثانى الأعمال التجريدية ، والتكعيبية بعنوان " الفن التكعيبى والفن التجريدى " وقدم كتيب الشرح لهذا المعرض " الفريد هـ . بار Alfred H. Bar " وتم نشر هذا الكتيب مما أعطى دوراً أكبر وأبرز للفن التجريدى فى الجاليريات المختلفة .

وفى نفس العام ظهرت أول مجموعة من الفنانين التجريديين الأمريكان .^(١)
تحت اسم الفنانين التجريديين الأمريكيين " American Abstract Artists (A.A.A) " وكان لهؤلاء الفنانين ، رؤية فى الفن الحديث ، كاتصال عالمى ، ومع هذا ظلت أعمالهم معتمدة على النماذج الفرنسية .

(١) David Anfan, " Abstract Expressionism " , Thames and Hudson, New York, W.D. P. 49.

وفى عام ١٩٣٢ وصل " هانز هوفمان Hans Hoffman " إلى أمريكا وأنشأ مدرسة (الشارع الثامن) فى نيويورك عام ١٩٣٤ . وأصبحت هذه المدرسة إحدى القنارات التى قدمت المفاهيم الأوربية الحديثة للفنانين الأمريكيين .

وفى عام ١٩٣٨ قاد " هيلارى ريباى Hilla Rebay " صديق " كاندنسكى " عملية إنشاء متحف الفن اللاموضوعى ؛ والذى سُمى فيما بعد متحف " بيجى جوجنهايم Peggy Guggenheim " .

وخلال هذه الفترة شارك الفن التجريدى مشاركة جديّة فى الثقافة الناشئة ، وفى البداية الجديدة لأمريكا .

وفى عام ١٩٤٢ أقام " بيجى جوجنهايم Peggy Guggenheim " جاليرى تحت عنوان (فن هذا القرن) ، عرضت فيه أعمال الفنانين التجريديين التعبيريين ، كذلك بدأ جاكسون بولوك " Jackson Bollock " أعماله التجريدية المفعمّة بالحركة تحت رعاية موندريان .^(١)

بعض الفنانين التجريديين التعبيريين فى المرحلة الثانية :

بول كلّى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) Klee, Paul (1879-1940) :

ولد " بول كلّى " عام ١٨٧٩ فى سويسرا ، فى القسم الناطق بالألمانية . درس فى " ميونيخ " وأخذ عن الفنانين القدامى ، والمعاصرين ولاسيما " وليام بليك " ، " Williém Blake " ، و " جويا " Goya ، و " سيزان " Cezane . غير أنه حين دخل الحياة الفنية عملياً ، كان ذا منهج جديد ، غير متأثر بمن عاصره من الفنانين .

وما لبث أن اشترك مع " كاندنسكى " فى تأسيس جماعة الفارس الأزرق عام ١٩١٢ . وقام بالتدريس فى معهد " الباوهاوس " منذ عام ١٩٢٠ حتى عام ١٩٢٦ . ورحل إلى برن عام ١٩٣٣ ، مع تسلّم النازى مقاليد الحكم فى ألمانيا . وقدم عدداً كبيراً من اللوحات المصوّرة بالزيت ، والألوان المائية ، والكثير من الرسوم بالقلم ، والريشة ، واللوحات المطبوعة بطريقة الخدش بسن الإبرة على المعدن (etching) وجميعها تكشف عن خياله المستقل المبتكر .^(٢)

(١) Ibid., David Anfan, P. 49.

(٢) Ibid., David Anfan, P. 49

كتب بول كلى فى أبحاثه النظرية " أن الفنان يُجرى للحياة — وهو ينقلها إلى
عالمه الفنى — تحولات رائعة ، كذلك التى تحدث للتربة حين تروىها المياه ، فتنبثق
منها الأشجار المورقة " .^(١)

كما كان يقول : " ليس الفن أن تحاكي الطبيعة — فيما تخلفه بل أن تكون
خلاقاً مثلها " .

(١) ثروت عكاشة ، المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية
العالمية للنشر لوندجان ، ب ٠ ت — ص ٢٥٣ .



شکل (۲۳) بول کلی ، " الیرم " ، زیت علی نوال -

التحليل الفنى للشكل رقم (٢٤) للفنان بول كلى :

تبدو فى هذا العمل القيمة الخطية ، متمثلة فى الخط الخارجى الأسود ، والخط الأصفر ذى السمك الأقل ؛ واللذين يحددان الشكل العام للعمل الفنى . أما الأشكال الأخرى ، فقد لعب اللون دوراً هاماً فى خلقها ، وفى تقسيم اللوحة إلى أشكال هندسية من المستطيلات ، التى تغلب على العمل الفنى ، بالإضافة إلى الأشكال المثلثية ، وشبه المنحرفة .

والدارسة ترى أن اللون فى هذا العمل قد حدد الأشكال فيما يمكن أن يطلق عليه " تحديداً مبهماً " ؛ وذلك لأنه لم يفصل كل مساحة عن الأخرى، وإنما جعل كل مساحة لون تعمل كأرضية عليها ذلك الملمس الذى يشبه الفسيفساء بلون اخر يحصر فى بعض المناطق مساحات لونية صغيرة بألوان مختلفة فى لمسات تكرارية بالفرشاة لمساحات صغيرة مضيئة بالألوان الفاتحة وسط مساحات أعمق مما أعطى الإحساس بنبضات وأنغام لونية فى ترديد إيقاعى متناغم كوّن نسيجاً متماسكاً من خلال تتابع الألوان التى تبدو فى مناطق متقدمة ، وأخرى متأخرة معبرة عن ترديد النغمات العالية والخافتة ويلاحظ أن الفنان قد وزع الألوان بالنسب الآتية : الأصفر ١٥% تقريباً ، البرتقالى ١٥% تقريباً ، الأزرق ١٠% تقريباً ، الأسود ١٠% تقريباً ، الأخضر ٥% تقريباً ، الأزرق الفاتح ١٥% تقريباً ، البنى ١٠% تقريباً ، الرمادى ٥% تقريباً . وبما أن " المساحات تأخذ شخصياتها بالملامس المميزة لها " (١) والملمس فى هذا العمل واحد على مساحة التصميم كله بإستثناء الدائرة البرتقالية فى أعلى التصميم فقد جاءت المساحات متألفة ومتوافقة دون تناقضات واضحة ، أما الدائرة البرتقالية فقد تقدمت واحتلت مكانة هامة فى اللوحة وجذبت الإنتباه نظراً لتفرداها بلون مصمت خلى من الملمس .

وتوحى أعمال كلى الفنية بما يحدث للبشر من تحولات دفينية فى عقلمهم الباطن ، ومع هذا كان " كلى " يضيف أهمية بالغة على الملاحظة الدقيقة ، والتقنية السليمة المقرونة بتلقائية التعبير " . (٢) كما فى شكل (٢٣) ، شكل (٢٤) الذى يتضح فيه مدى تأثره بالفترة التى قضاها فى مصر متمثلاً فى شكل الهرم والهلال والنجمة .

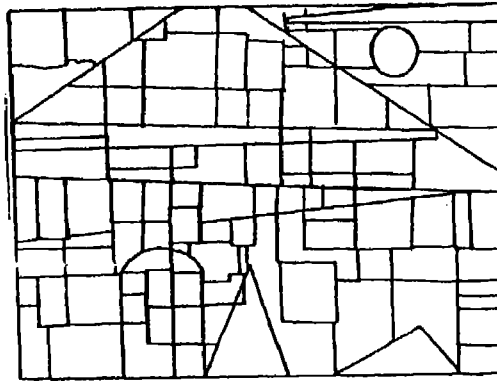
التحليل الهندسى :

تعتمد بنائية هذا العمل على الأشكال الهندسية المختلفة المتمثلة فى شكل الهرم الذى يشغل الجزء العلوى من اللوحة ، ويليه خط مائل ثم خط رأسى ، ثم أفقى ، ثم

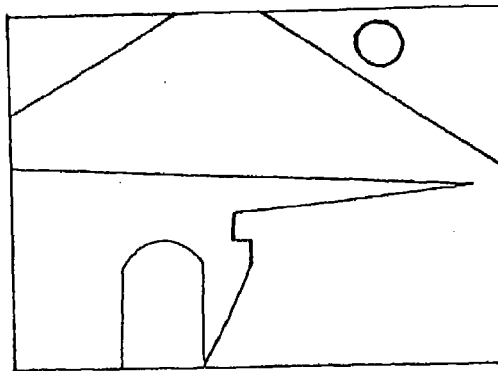
(١) محمود البيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٣٨ .
(٢) فريال عبد المنعم ، " نظريات فى أسس التصميم والاستفادة منها فى إنتاج تصميمات معاصرة " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان ، ١٩٧٩ ، ص ١٣٦



شكل (٢٤) بول كلي ، ' رسم وتصوير النغمات الموسيقية لآلة الهارب ' ،
زيت على توال ، ١٩٣١م .



التحليل الفني



التحليل الهندسى

خط رأسى آخر ، ثم خط مائل ، ثم خطان رأسيان يصل بينهما قوس فيما يشبه شكل الباب ، وفى النهاية فإن بنائية هذا العمل قد حققت له عنصر الثبات والإستقرار .
مارك توبى (١٨٩٠-١٩٥٠) - (1950-1980) Mark Tobey :
ولد الفنان " مارك توبى " عام ١٨٩٠ فى كونترفيل بولاية وسكونس الأمريكية .

وعمل أولاً فى تصميم كتالوجات البريد المنزلى (mail-orderhouse catalogue) ، ثم ترك " شياغو " إلى نيويورك ، وانتقل منها إلى أوروبا ، وهناك درس الفن الشرقى على يد الفنان الصينى " تنج كويى Tong Kwei " وفى النهاية عاد ليعيش فى سيتل .

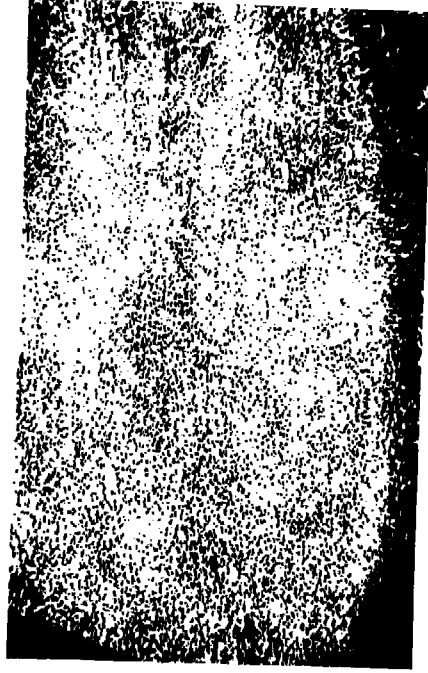
وتحت تأثير الفن الصينى ، طور أسلوبه الشهير بـ "White Writing" أو الكتابة البيضاء " ، هذا الأسلوب الذى يمزج بين الفن الغربى ، وحسن الخط الشرقى كما فى شكل (٢٦) والذى أثر على الكثير من الفنانين اللاحقين . وكانت أعماله نتيجة لهذا الأسلوب عبارة عن مساحات من الألوان الداكنة ، محاطة بمجموعة من الخطوط البيضاء المذهلة كما فى شكل (٢٥) .

وكل هذا يمثل فناً تجريدياً فى الأسلوب ، والرمز . وكان "مارك توبى" يؤمن بأن هذا الأسلوب التجريدى التعبيرى يمثل أعلى درجات الشاعرية ، والذى يتشابه مع تأثير الموسيقى .^٢

ولقد طور أسلوباً رقيقاً ، يتناسب مع إلهام أعماله الفنية ، المستوحاة من ليالى المدن الأمريكية .

حاول أن يثبت فيه ، أن الأشكال لا ينبغى أن تتواجد من خلال الخدع الفراغية داخل الأرضية التى صورت عليها؛ بل إن الأشكال تتواجد على هذه الأرضية ، وترتبط بها كما فى شكل (٢٥) ،^(١)

(١) James Cleugh and Others , The Picture Encyclopedia of Art, Thames and Hudson, London, 1958, P. 470.



شكل (٢٥) مارك توبى
'حافة أغسطس' ، ١٩٥٣ ، متحف الفن الحديث بنيويورك .

التحليل الفني للشكل رقم (٢٦) للفنان مارك توبى :

تحظى القيمة الخطية فى هذا العمل بأهمية بالغة ، إذ أنها تمثل الهيكل الرئيسى الذى يقوم عليه هذا العمل الفنى . وقد جاءت الخطوط غير منتظمة السمك باللونين الأسود والأحمر ، قد رسمها الفنان بالفرشاة فى حركة سريعة ؛ ومع هذا فقد تميزت بحسن الخط الشرقى الذى تعلمه " مارك توبى " .

وبتأمل دور الخط فى هذه اللوحة ، نجد أن توزيع الخطوط بالإضافة إلى أنه حقق التوازن ، والوحدة للتصميم ، كذلك فإنه أعطى الإحساس بالتنوع فى الإيقاع الناشئ عن اختلاف كثافة الخط من مكان لآخر فى هذه اللوحة ، وكذلك لاختلاف لونه فتارة يكون أحمرأ ، وتارة أخرى يكون أسوداً ، وهكذا الخط يتضمن إحياءات بالإيقاع ، والوحدة ، والتوازن ؛ وبتكاثر الخطوط تتضح العلاقات ويتم عن طريقها التبسيط ، أو التعقيد فى وصف الإيقاعات عند بناء العمل الفنى ، وطريقة توزيعها ، واتجاهاتها. (١)

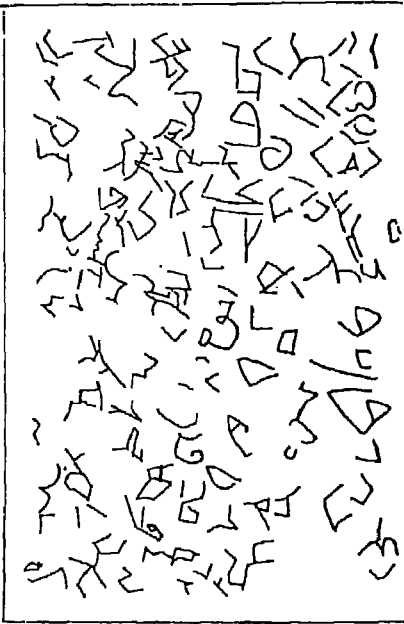
ويلاحظ فى هذا العمل عدم تميز الأرضية عن الشكل لأن الأشكال تلعب دورها فى كل جزء من أجزاء العمل الفنى .

وبالنسبة للألوان نجد أن الفنان قد استخدم لونين فقط للتعبير عن الخطوط التى تلعب دوراً حركياً فى هذا التصميم ، وذلك باللونين الأحمر والأسود ، ويزيد من فعالية الحركة فى التصميم أن الأشكال جاءت منحنية بانسيابية وذات اتجاهات مختلفة استخدم فيها الفنان الأبيض مع درجات من الرمادى والقليل من الأصفر فى مساحات متنوعة فى الشكل والمساحة ، وقد كان استخدام درجات قريبة من بعضها البعض فى الأشكال عاملاً هاماً أضفى إحساساً بالرقّة على العمل الفنى وجعله يشبه الأمواج الهادئة التى تتهاذى بين درجات الأبيض والرمادى فى نعمة وسلاسة وإذا كان اللون هو أحد الوسائل التعبيرية التى يستخدمها الفنان للتعبير عن أفكاره فقد نجح " مارك توبى " هنا بإستخدام اللون فى نقل أحاسيسه الرقيقة إلينا بالإضافة إلى الإحياء بتجسيم الأشكال عن طريق الظل ، والنور الناتج من استخدام الدرجات اللونية المتقاربة . ويلاحظ هنا أن الفنان قد وزع الألوان بالنسب الآتية : الأحمر ١٥% تقريباً ، الأصفر ٥% تقريباً ، الأبيض ٣٠% تقريباً ، الرمادى الفاتح ٢٠% تقريباً ، الرمادى الغامق ٢٠% تقريباً ، الأسود ١٠% تقريباً .

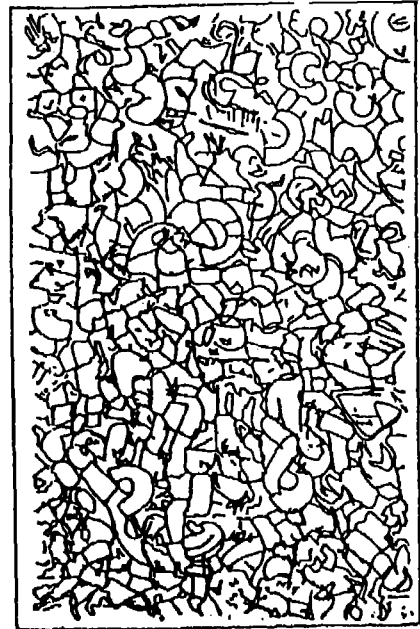
(١) حسن سليمان ، سيكولوجية الخط ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٨٧ .



شكل (٢٦) مارك توبى ، ' الحياة الجديدة ' ، ١٩٥٧م ، تمبرا على كارد بورد .



التحليل الهندسى



التحليل الفنى

التحليل الهندسي :

تعتمد بنائية هذا العمل على توزيع الفنان لبعض الأرقام والحروف العربية مع الأشكال الخطية الأخرى ذات الاتجاهات والمساحات المختلفة عشوائياً بطريقة الإنتشار فى شتى أرجاء اللوحة مما حقق الاتزان لهذا العمل الفنى .
أرشيل جوركى (١٩٠٤-١٩٤٨) : Gorky Arshile (1904-1948)

ولد " فوسدانج مانوج Vosdanig Manoog " عام ١٩٠٤ فى " أرمينيا " ، ولقب نفسه " أرشيل جوركى " حيث اشتق الجزء الأول من اسمه من اسم البطل الأغرقي Archilles ، والجزء الثانى من اسمه من اسم الكاتب الروسى Maxim Gorky ، والذى أعلن " أرشيل جوركى " أكثر من مرة أنه ينتسب إليه .

درس فى المعهد الفنى Polytechnical Institute فى " تيفليس Tiflis " فى جورجيا ، ثم هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، وذلك فى عام ١٩٢٠ ، حيث درس الهندسة فى جامعة " براون Brown University " ، وعاد إلى التصوير فى أوقات فراغه .

ومع أن إنتاجه الفنى استمر أقل من ستة عشر عاماً ، فإن نفردة فى التعبير كان له تأثير كبير على كل مدارس التجريدية التعبيرية ؛ بوصفه أول الفنانين التجريديين التعبيريين فى الولايات المتحدة الأمريكية ، كما فى شكل (٢٧) ، (٢٨) .
وقد توفى " جوركى " بالولايات المتحدة الأمريكية فى عام ١٩٤٨ .^(١)

(1) Ian Chilvers, The Oxford Dictionary of Art and Artists, New York, oxford University Press , 1988, P. 212.



شكل (٢٧) أرشيل جوركي 'مياة طاحونة الزهور' ، ١٩٤٢ ،
متحف العاصمة للفن ، نيويورك ، زيت على توال

لتحليل الفنى للشكل رقم (٢٨) للفنان " أرشيل جوركى " :

بتأملنا لهذا العمل تلوح لنا من أول وهلة التلقائية فى التعبير؛ فالألوان هنا لم توزع فى مساحات معينة ، وإنما جاءت نتيجة لضربات الفرشاة السريعة الذى يتضح ملمسها فى العمل ، والذى أعطى سمة مميزة لهذه المساحات التى مثلت هنا إجمالاً لكثير من التفاصيل فى صيغة بليغة مركزة ^(١) بالإضافة إلى أن هذه المساحات قد تداخلت مع بعضها البعض ؛ مما نتج عنه درجات لونية مختلفة فى أسلوب توافق مع رأى القائل بأن الأفضل هو أن تعمل بالمادة اللونية مباشرة ، تاركاً لهيئة الشكل أن تنمو من الألوان نفسها^(٢).

وبالنسبة للألوان فقد جمع " جوركى " فى هذا العمل بين عدة ألوان ساخنة، وباردة ، ومحايدة ، ومتباينة فى الشدة وسط سيطرة (سيادة) اللون الأصفر ؛ مما حقق الإضاءة العالية التى نراها فى اللوحة وأعطى إحساساً بالبهجة الذى يتناسب مع الموضوع الدرامى للعمل ؛ وهو " الخطبة " ، بينما عمل الأبيض والأسود على تحقيق نوع من الهدوء والرزانة. وقد توزعت الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأحمر ١٥% تقريباً ، الأصفر ٣٥% تقريباً ، الأزرق ٥% تقريباً ، الأخضر ٥% تقريباً ، البنى ٢٠% تقريباً ، الأسود ١٠% تقريباً ، الأسود ١٠% تقريباً ، الأبيض ١٠% تقريباً . وقد نبغ التوازن فى اللوحة ؛ نتيجة لحسن توزيع الفواتح ، والقواتم بأسلوب متعادل حتى أن لون الأرضية الأبيض ظهر فى عدة أماكن وكأنه لون أساسى فى اللوحة وليس مجرد أرضية .

وللدارسة هنا ملاحظة ، وهى أن هذا العمل وإن كان له موضوع يعبر عنه وهو " الخطبة " إلا أننا نجد أن الفنان "جوركى " قد عبر عنه كما يراه هو من زاويته الخاصة وليس كما يراه الناس فى المظاهر المعتادة .

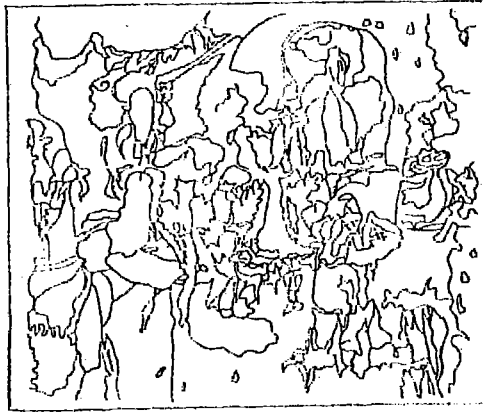
التحليل الهندسى :

بأن بنائية هذا العمل تعتمد على توزيع أشكال عضوية فى إتجاه مائل ينعصر بين خطين مائلين وهميين بينما وزع الفنان باقى الأشكال بحرية بطريقة عشوائية فى باقى أجزاء اللوحة .

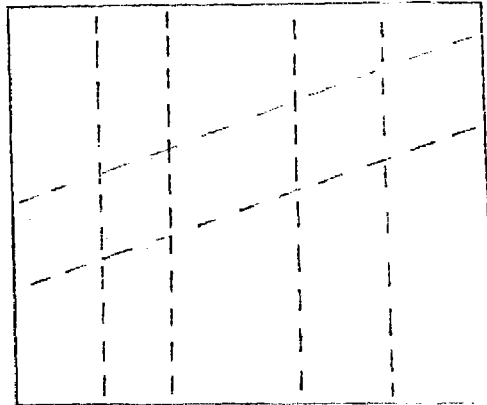
(١) محمود البيونى ، أسر ار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٣١ .
(٢) روبرت جيلام سكوت ، أسس التصميم ، ترجمة محمد محمود يوسف ، عبد الباقي محمد ابراهيم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة - ب.ت. ، ص ١٠٢ .



شكل (٢٨) أرشيل جوركي ' الخطية ' متحف وتيني للفن الأمريكي ، نيويورك .



التحليل الفني



التحليل الهندسي

وليم دي كوننج (١٩٠٤ - ١٩٦٤) (De Kooning , Willem (1904 - 1964) :

ولد الفنان " وليم دي كوننج " عام ١٩٠٤ فى " روتردام " بهولندا ، وهاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٢٦ ، وهو فى الثانية والعشرين من عمره ، وكان لصداقته " بارشيل جوركى " الفضل فى دخوله إلى دائرة الفن ، وتقديمه للوسط الفنى ، وللفنانين الذين قادوا حركة التجريد التعبيرى فى أمريكا .

وقد احتل " دي كوننج " مكانة فنية لا يستطيع غيره أن يضاهيه فيها . وربما يكون بقاؤه فى أوروبا حتى صار شاباً ناضجاً ، أحد الأسباب فى وصوله لهذه المكانة ؛ وذلك لأنه أتاحت له الفرصة بالتعرف على مفردات الفن فى أوروبا ، والتيارات العنيفة ، والمتقلبة فيها .

وفى عام ١٩٣٠ جرب الرسم بعدة طرق فى أن واحد . وفى عام ١٩٤٣ تزوج بالفنانة " إيلين " Elaine ، التى ولدت عام ١٩٢٠ ، التى تنتمى لجماعة رسلى البورترية التعبيريين ، كما كانت إيلين Elaine تكتب فى الفن أيضاً .

أقام دي كوننج أول معرض فنى شخصى له عام ١٩٤٨ وقد اشترك دي كوننج مع جاكسون مولوك فى قيادة مجموعة الفنانين التجريديين التعبيريين الأمريكيين بشكل غير رسمى ،^(١)

أهم أعمال " وليم دي كوننج " تتمثل فى سلسلة أعماله التى صور فيها المرأة ، التى عرضت فى ثانى وثالث معرض شخصى له عامى ١٩٥٢ ، ١٩٥٣ على التوالي بنيويورك .

وقد صدمت هذه الأعمال العامة ، والنقاد الذين أمنوا بصرامة الفن التجريدى لكن الأعمال المتأخرة فى هذه السلسلة تميزت بالجازبية ، والجمال ولاقت إستحساناً لدى الجمهور .

وكان " دي كوننج " يحرص على أن تحتوى أعماله على كل شئ حتى لا يترك أى شئ ، حتى لو أدى هذا إلى العمل فى حالة من الهياج ، والإضطراب،^(٢)

^(١) Ibid., Ian Chilvers, The Oxford Dictionary of Art and Artists, P. 138.

^(٢) Edward Luice-Smith, " Art Today", Phaidon, Oxford, 1976, P.72

والتناقض وكان هذا التناقض هو الوسط المفضل لدى " دى كوننج " ليعمل فيه ، بالإضافة إلى سلسلة النساء العاريات التي رسمها بعنوان " المرأة " ؛ فإن لدى " كوننج " سلسلة من الأعمال للمناظر الطبيعية ، والتي يمكن تصنيفها في إطار التجريد الكامل . كما في شكل (٢٩) .

وقد استطاع " دى كوننج " في أعماله أن يعبر الفجوة بين أعمال " جوركسى " المحافظة ، وطبيعة " كلاين " الفخمة ، وأسلوب بولوك الحركي . كما تميزت به أعماله من التوازن الحركي المبهر ، والذي يتجلى على سبيل المثال في لوحته " باب على النهر " أو مدخل إلى النهر ، كما في شكل (٣٠)

وفي مرحلة متأخرة من حياته كان يرسم لوحاته كبروجي منعزل في برجه العالي ، ضمن سلسلة الأحداث التي مر بها التجريد التعبيري في العقد الأخير من هذا القرن .^(٣)



شكل (٢٩) دى كوننج " حفر " زيت على توال ، معهد الفن بشيكاغو

^(٣) Ibid., Ian Chilvers, The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists, P. 138.

التحليل الفنى للشكل رقم (٢٠) للفنان " دى كوننج " :
يتناول هذا العمل الفنى منظراً طبيعياً يمثل كوخاً بابه مفتوح على النهر ولكن بأسلوب خاص يميز " دى كوننج " عن غيره من الفنانين .

ويتحليل هذا العمل نجد أن " وليم دى كوننج " قد استخدم مساحة كبيرة مصممة من اللون الأصفر لخص بها تفاصيل الجزء العلوى من الكوخ بينما استخدم لمسات سريعة للفرشاة للتعبير عن باب الكوخ والجزء الجانبى منه ، كما عبر بنفس الأسلوب عن مياه النهر حيث نجد أن ضربات الفرشاة فى الإتجاهات المختلفة قد أعطت إحساساً بحركة المياه . ومن هنا نحس فى اللوحة بتنوع الملامس الذى يؤدى إلى ثراء العمل الفنى ، كذلك فإن أسلوب تلوين الكوخ يعطى إحساساً إيقاعياً وكأنه جسم متحرك وليس ساكناً تماماً ، وكان هناك عاصفة أو رياح شديدة عصفت بالكوخ ففتحت بابه ودفعت بمياه النهر فى إتجاهه . وقد استخدم " دى كوننج " الدرجات المختلفة من الألوان ؛ ليحقق الظل والنور وخاصة فى اللون البنفسجى ليعبر عن مياه النهر ، كما استطاع إعطاء الإحساس بالعمق داخل الكوخ عن طريق اللون الأسود أما اللون الأصفر فقد أعطى إحساساً قوياً بالحركة . وقد جاء توزيع الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأصفر ٣٠% تقريباً ، الأزرق ١٠% تقريباً ، البنفسجى ١٠% تقريباً ، الأسود ١٠% تقريباً ، البنى ٥% تقريباً .

وقد جاءت الأرضية فى الجزء السفلى من اللوحة وكأنها جزء من الشكل ، أملاً فى الجزء العلوى من اللوحة فقد عملت الخلفية كفراغ ساعد على إبراز الموضوع الرئيسى للوحة وساهم فى تقوية الإحساس بالحركة وإتجاهاتها .^(١)

ويتميز هذا العمل بالوحدة والإتزان نتيجة لحسن انتشار العناصر داخل العمل الفنى والإجادة فى ترتيب بعضها بالنسبة للبعض الآخر ، وبالنسبة للعمل الفنى كله فيما يعرف باسم التوزيع .^(٢)

التحليل الهندسى :

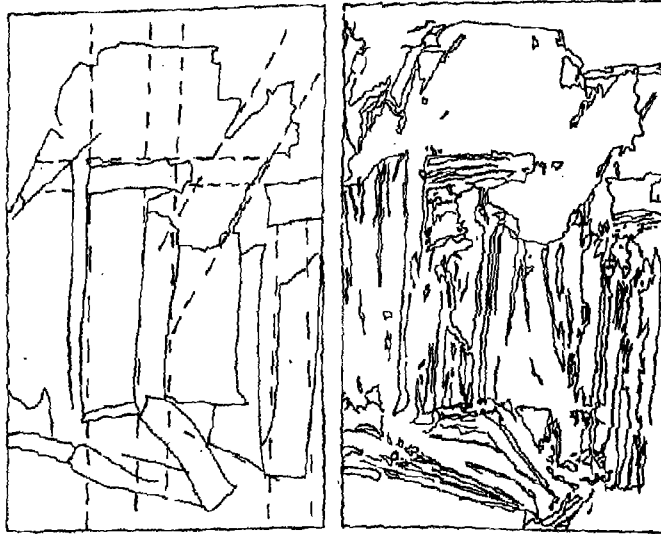
وتعتمد بنائية هذا العمل لـ " دى كوننج " على توزيع مجموعة خطوط رأسية ، أو شبه رأسية فى وسط اللوحة مع خطوط مائلة فى أعلى ، وأسفل ، ويسار اللوحة ، وكذلك بعض الخطوط الأفقية ، وشبه الأفقية فى أعلى ، وأسفل اللوحة ، وتتلاقى الخطوط السابقة مع بعضها البعض مكونة شكل الكوخ الذى يمثل الشكل الأساسى فى هذا العمل .

^(١) عبد الفتاح رياض ، مرجع سابق ، ص ٩٣ .

^(٢) محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٥٩ .



شكل (٣٠) دي كونج ، 'باب على النهر' ، زيت على توال
متحف ويتي الفن الأمريكي ، نيويورك



التحليل الهندسي

التحليل الفني

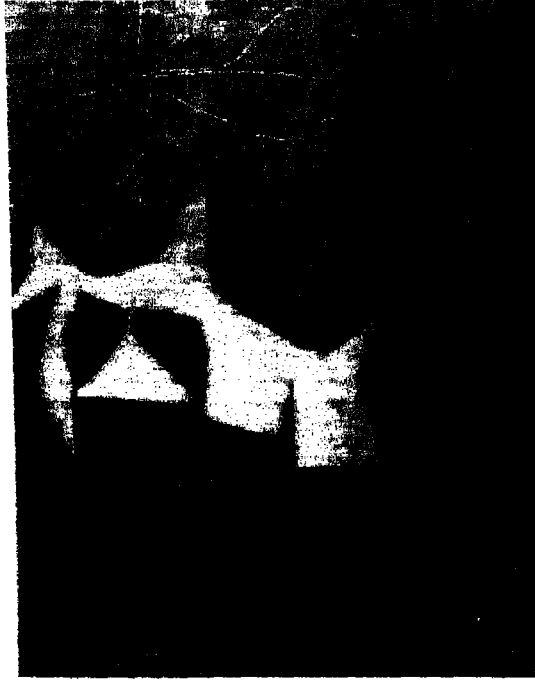
وليم بازيوتز Williem Baziotz :

مصور أمريكي ، وأحد قادة التجريديين التعبيريين ، عمل منذ عام ١٩٣٦ ، وحتى عام ١٩٤١ في مشروع الفن الفيدرالي . ذلك المشروع الذي أقامته الحكومة الأمريكية في الفترة بين عامي ١٩٣٥ و عام ١٩٤٣؛ لمساعدة الفنانين ، والاستفادة من جهودهم في تجميل الأماكن والمباني العامة .

وخلال الحرب انجذب إلى السيريلية ، وجرب عدة أنواع من الأوتوماتية؛ وهي طريقة في التصوير حيث يتحرر الفنان من التحكم الواعي في حركة اليد؛ ليتيح الفرصة للعقل الباطن أن يعبر عن نفسه . وقد تطورت هذه الحركة على يد السرياليين والتجريديين والتعبيريين .

وفي مطلع الخمسينات طور أسلوباً خاصاً له ، والذي لم يكن تجريدياً تماماً ، ولكنه استخدم أشكالاً بيوفورمية غريبة مشابهة لتلك التي استخدمها ميرو ، مقترحاً أشكالاً جديدة للنباتات والحيوانات .^(١) كما في شكل (٣١) ، (٣٢)

^(١) Ibid., Ian Chilvers, The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists, P. 35.



شكل (٣١) ولیم بازبوتر * الطائر الأبيض * زيت على توال -

التحليل الفنى للشكل رقم (٢٢) للفنان " وليد بازبوتز " :
فى هذا العمل الفنى استخدم الفنان " بازبوتز " شكلاً واحداً يعبر عن المضمون
الرئيسى المراد التعبير عنه وهو " القزم " الذى احتل معظم مساحة اللوحة .
يقول : (أحمد حافظ رشدان) " يجب أن يكون لكل عمل فنى محوراً وشكلاً
غالباً أو فكرة سائدة يخضع لها باقى العمل الفنى وتخدمها عناصره ، وقد يكون هذا
المحور عن طريق استخدام الأشكال " (١) . جاء القزم بشكله ؛ ليحقق الفكرة السائدة
هنا ، واختار له الفنان اللون الأصفر ؛ ليجذب الانتباه إليه ويوحى بتقدمه فى صدارة
اللوحة .

وقد أعطى الفنان هذا الشكل ملمساً من الأخضر والبنفسجى تزداد كثافته بأسفل
الجسم ، وتقل تدريجياً كلما اتجهنا لأعلى لتعاود كثافة الملمس فى الإزدياد عند رأس
الجسم ليعطى تنغيماً فى الملمس من منطقة لأخرى ، وحينما تتعدد الملامس داخل
المساحة فإنها لا تبدو ذات لون واحد بل عدة ألوان فتتعدد نغمات اللون الواحد
داخلها^(٢) بينما اختار الفنان " بازبوتز " الأرضية باللون البنفسجى القائم بدرجاته
المتعددة كما تظهر فى العمل ؛ ليعطى إحساساً بالعمق وإبراز شكل القزم . وتعد
توزعت الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأصفر ٢٠% تقريباً ، البنفسجى
٣٠% تقريباً ، الأخضر ١٥% تقريباً ، البنى ١٠% تقريباً ، الأحمر ٥% تقريباً .

ويلاحظ هنا استخدام الخط غير المنتظم السمك مما ساهم فى إبراز بعض
الأشكال كالعين والرأس والبقعة اللونية للون الأزرق بدرجاته فى أسفل جسم القزم ،
كذلك أضاف بعض الأشكال للوحة وهى تلك الأشكال المثلثية فى رأس القزم .

التحليل الهندسى :

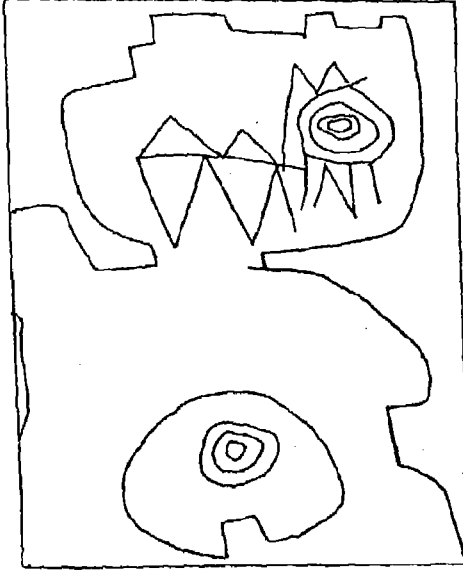
وبتأمل بنائية هذا العمل نجد أنها تعتمد على شكل عضوى يشغل معظم للوحة
يمثل القزم ويحوى بداخله عدداً من الخطوط والأشكال الهندسية كالمثلثات غير
المنتظمة فى أعلى اللوحة ، وكذلك نجد دائرتين غير منتظمتين ومتداخلتين مع
بعضهما البعض فى أعلى اللوحة أيضاً بينما فى أسفل اللوحة نجد عدة دوائر متداخلة
وغير منتظمة وأكبر من مثيلاتها فى الجزء العلوى من اللوحة .

(١) أحمد حافظ رشدان، فتح الباب عبد الحلیم، التصميم فى الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص ٧٣ .

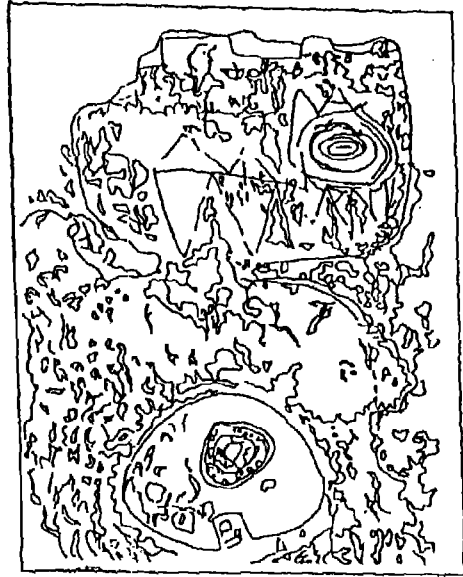
(٢) محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلي ، مرجع سابق ، ص ٣١ .



شكل (٣٢) وليم بازيوتر ، " قرم " ، زيت على نوال متحف الفن الحديث ، نيويورك .



التحليل الهندسي



التحليل الفني

هيلين فرانك ثالر (1928-1975) ، (1928 - 1975) ،
فنانة أمريكية ، ولدت في عام 1928 وتحت تأثير "أرشييل جوركي"
جاكسون بولوك " أدخلت طريقتها الخاصة في التجريدية التعبيرية .
وقد كانت " هيلين " مهتمة باكتشاف طرق جديدة لمزج الألوان ، وكان أسلوبها
منذ عام 1950 قادراً على ملاحظة المساحات الصغيرة من اللون المجرد ، على
امتداد المساحات المتسعة من القماش .
وفي بداية عام 1950 ، بدأت في استخدام ألوان بمساحات دقيقة (رفيعة) على
أقمشة غير مطبوعة .
وترى أعمالها على أنها تناغم بين التجريدية التعبيرية ، ومجال الألوان
المستخدمة في التصوير .
وكانت معظم أعمالها عبارة عن تصوير تجريدي لمناظر طبيعية تشع فيها
القيم الغنائية كما في شكل (33) ، (34) .
وقد تزوجت الفنانة " هيلين " من الفنان " روبرت موسوريل " من عام 1958
وحتى عام 1971 وهو فنان تجريدي تعبيرى أمريكى أيضاً. (1)

(1) Ibid., Ian Chilvers, The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists, P. 116.



شكل (٣٣) هيلين فرانك ثالر ، " المنطقة الزرقاء " ١٩٥٥ ، زيت على قوال ،
متحف ويتى للفن الأمريكى نيويورك .



شكل (٣٤) هيلين فرانك ثالر ' الجبل والبحر ' .

ثانيا : التجريدية الهندسية Geometric Abstract :

اتخذ الفنانون التجريديون من التكميية نقطة انطلاق فى عالم التجريد الهندسى ؛ ذلك الفن الذى قام على تطهير الأشكال من خصائصها العضوية ، فأصبحت نتيجة لذلك هيئات ، ونظم هندسية وثيقة الصلة بالمفاهيم الرياضية .

وكان السبب فى ظهور هذا الفن التجريدى الهندسى ذى الإتجاه الروحانى هو الحرب ، وويلاتها، وما نتج عنها من انعدام الثقة فى كل شئ . وكان رد فعل ذلك هو ابتكار فن ، يبتعد كل البعد عن الإتجاهات الطبيعية العضوية ، والحيوية ، وأتجه نحو التجريد ، لإعادة بناء المجتمع .

وأدى ذلك إلى ظهور أنماط متعددة من الفن الهندسى ، تمثلت فى العديد من المذاهب والمدارس والجماعات الفنية ؛ وهى أنماط من أصل مشترك ، ولكنها فى النهاية اختلفت فى السمات كالإشعاعية ، والبنائية ، وغيرها .

المذهب الإشعاعى Rayonism :

يقوم مضمون الإشعاعية على الربط بين الزمان والمكان ؛ لإيجاد البعد الرابع ، وللوصول إلى هذه الغاية على المصور أن يراعى فى الأداء أشعة لونية على هيئة خطوط من الألوان متوازية ، ومقاطعة .

وكان " لاريونوف " هو مؤسس هذا المذهب حينما أبدع طريقة جديدة لتصوير الأشعة الضوئية ، وأسماها الإشعاعية ^(١) ونشر بيانها عام ١٩١٣ فيما يعرف ببيان الإشعاعية أو (Rayomistic Manifesto) ، ويعتبر ما قام به " لاريونوف " وزوجته "جوننتشار روبا " من الأعمال البارزة فى هذا المجال ^(٢) كما فى شكل (٣٦) .

ميشيل لاريو نوف (١٩٦٤-١٨٨١) (1881-1964) Larionove :

كان " لاريونوف " من أبرز فنانى التجريد فى روسيا ؛ وقد ابتكر أسلوبا جديدا فى المذهب التجريدى ، عرف باسم المذهب الإشعاعى .

ولد " لاريونوف " فى روسيا فى عام ١٨٨١ ، وأتجه فى بداية حياته الفنية إلى الفن الروسى الشعبى ، وفن الأطفال ، إلا أننا نجد أنه قد تحول عن هذا الأسلوب

(١) نعمت إسماعيل ، مرجع سابق ، ص ١٧٥ .

(٢) Ibid., Arsén Pohripsy , " Abstract Painting, " Phaidon, Oxford, New York, 1979, P. 23.

بعد ذلك ، وتأثر بالفن المستقبلي بعد إستماعه إلى المحاضرة التي ألقاها الكاتب " مارينتى " عام ١٩١٠ . ففكر فى ابتكار أسلوب تجريدى، يجمع بين عناصر من التكعيبية، وبعض أساليب المستقبلين ، وأبداع تلك الطريقة لتصوير الأشعة الضوئية ، والتي عرفت بالإشعاعية كما سبق ذكره .

وخلال مسيرة " لاريونوف " الفنية نجد أنه قد تمتع بعاملين قد ضمنا له التفوق :

١- العامل الأول هو التفاعل بين العنصر، والفراغ وتلك العملية التى يتم فيها اختزال الشكل إلى تركيبه الأساسى .

٢- أما العامل الثانى فهو الإحساس الرائع بإمكانية إنتاج الجزئيات؛ لأن كل تلامس بين العناصر فى اللوحة يخلق سلسلة كاملة من التوصيلات . .

وقد أصبح هذا المذهب ، هو القوة الدافعة للفن التجريدى الذى تأثرت به كل من السوبرماتية ، والبنائية تأثراً كبيراً .^(١)

المذهب السوبرماتى أو التفوقى Supermatism :

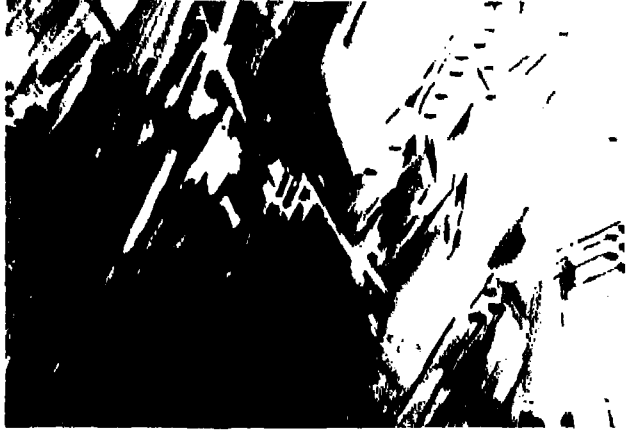
توصل " مالفيتش " إلى مذهب تجريدى جديد ، أسماه المذهب السوبرماتى ، وترجع هذه التسمية إلى مفهوم " الرياضة العليا " ؛ وذلك لأن " مالفيتش " كان يستخدم أوضاعاً هندسية كانت تعتبر رياضة صرفة .

ويشرح " مالفيتش " مذهبه فيقول : " إن الأشكال الخاصة بالعالم الحقيقى ، قد اختلفت كالدخان . إننى لم أخلق شيئاً ، لقد ثبرت أغوار الروح ، ومنها جمعت الجديد الذى أسميته السوبرماتيه إنها تعبر عن نفسها فى ذاتى ، خلال هذا السطح الذى يبرز أشكال كالمستطيل ، أو المربع ، أو الدائرة . وفيها وجدت عالماً جديداً من الألوان الزاهية .

ويبدو من هذا أن المذهب السوبرماتى ، يحاول تلخيص الفن ، ورده إلى أساسه ، بتصوير بعض الأشكال الهندسية كالدوائر ، والمربعات على خلفية مستطيلة مثلاً ، بألوان مبهجة بحيث ينبعث الجمال الخاص بالأعمال السوبرماتية من تنظيم الأشكال المبسطة ، والجمال الخاص بالدوائر ، والمربعات ذاتها ، وجمال التركيب ،^(٢)

(١) Ibid., Arsén Pohripty ,P. 24.

(٢) Ibid., Arsén Pohripty , ,P. 23.



شكل (٣٥) لا ريونوف ، " تكوين إشعاعي " ، ١٩١١ ،



شكل (٣٦) ناتاليا جوننتشاروفا " الضوء الكهربى " ، ١٩١٣ ،
زيت على توال ، المتحف الدولى للفن الحديث ، باريس .

كازيمير ماليفيتش (1878-1935) (١٩٢٥١٨٧٨) : K. Malvich

ولد " ماليفيتش " عام ١٨٧٨ ، بمدينة كييف ، فى روسيا . وتأثر فى أولى مراحل حياته بمصورى ما بعد التأثيرية ، وبالوحشية ، تم توطدت علاقته بعد ذلك بالمصور " لايورنوف " مما كان له أثره فى فن ماليفيتش فى الفترة اللاحقة .

اعتنق " ماليفيتش " التكعيبية عام ١٩١٠ . وكانت هذه الحركة تلاقى تشجيعاً كبيراً من المراكز الفنية فى " موسكو " و " بترسبرج " وبعد زيارته لباريس عام ١٩١٢ ، بدأ " ماليفيتش " التأكيد على الأشكال الهندسية ، والخطوط المستقيمة فى أعماله .

وقد أتخذ " ماليفيتش " من التكعيبية نقطة البداية مثل موندريان فى الوصول إلى التجريدية . وكانت هذه المرحلة هى التى أدت إلى الوصول إلى التجريد الكامل .^(١) وبهذا أصبح " ماليفيتش " رائد المعرفة ، والمنظر للفن اللاتمثلي فى أوروبا . فقد عبرت تركيباته الهندسية عن حركة العواطف ، والأحاسيس . وهو ما يميزه عن باقى المنظرين للرسومات الهندسية .

بدأ " ماليفيتش " أعماله برسم مربع على أرضية كما فى لوحة " مربع أسود على أرضية بيضاء " عام ١٩١٣ ، وكانت هذه اللوحة هى أبسط الأشكال ، ولا يمكن تلخيصها إلى ما هو أقل من ذلك ، ووصل إلى نقطة الصفر فى التصوير فيها ؛ لأنه استغنى كلية عن الألوان برسم المربع بالقلم الرصاص .

بعد ذلك طور " ماليفيتش " أسلوبه ، بإضافة الدائرة ، والصليب ، والمثلث ، والخطوط . ثم تقدم خطوة للأمام برسم عدد من التكوينات البسيطة ، تشمل عدداً أكبر من الأشكال الهندسية الملونة عام ١٩١٥ كما فى شكل (٣٧) .^(٢)

وقد توصل " ماليفيتش " إلى قمة البساطة ، والتنسيق فى مذهبه عندما أبدع لوحته الشهيرة " أبيض على أبيض " عام ١٩١٩ التى رسم فيها مربعاً أبيض ، داخل مربع آخر أكبر بلون أبيض قليل الاختلاف . كان ذلك فى غاية البساطة ، وكانت^(٣) الصورة ذات شكل بهيج وسحرى - حيث أن المربع الأصغر متداخل فى

(١) نعمت إسماعيل ، مرجع سابق ، ص ١٧٦ ، ١٧٧ .

(٢) Ibid., Arsén Pohripny . "P. 23.

(٣) جورج . أ . فلاناجان ، مرجع سابق ، ص ٢٨٨ .

المربع الأكبر فى وضع جميل ومتناسق اللون وذات خطوط دافئة وباردة توحى بالشعور بأن فى الصورة ما يزيد على مربع مشغول.^(١)

وبإنهاء عام ١٩٢٠ ، كان " ماليفيتش " قد أتجه نحو النظريات والتدريس ، وعين أستاذاً بمدرسة الفنون التطبيقية بموسكو . ثم انتقل إلى ليننجراد وتوفى عام ١٩٣٥م.^(٢)

التحليل الفنى للشكل رقم (٢٧) للفنان " كازيمير ماليفيتش " :

إن قوام أعمال " ماليفيتش " ومنها هذه اللوحة هو الأشكال الهندسية من مستطيلات ، وخطوط رأسية ، وأفقية ، ومائلة فيما يمكن أن تطلق الدارسة عليه أسلوب " البساطة البليغة " ؛ وذلك لأن هذا العمل هو عمل فنى تكاملت عناصره لكن دون تعقيد أو إسراف .

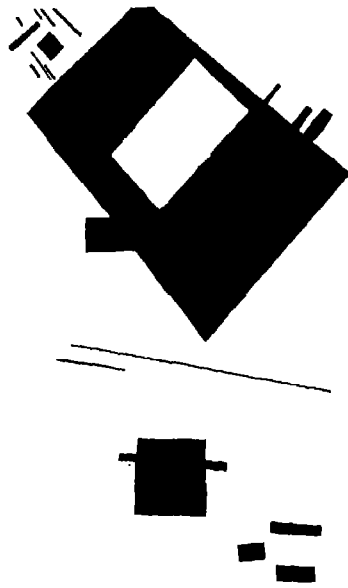
فالأشكال بسيطة وقليلة على أرضية بيضاء واضحة عن باقى الأشكال ، وتشغل معظم فراغ اللوحة ؛ لتهيئ الجو المناسب للأشكال لكى تلعب دورها ، والأشكال تتباعد أحياناً ، وتتقارب بل وتتداخل وتتراكب فوق بعضها فى أحيان أخرى . أما المساحات فقد جاءت متنوعة ، وقد أدى هذا إلى إحداث تأثير مختلف على المشاهد فى كل جزء من اللوحة عنه فى أى جزء آخر . والخطوط أيضاً أسهمت فى تحقيق هذا الإيقاع المتنوع ونتيجة لاختلاف سمكها وإتجاهاتها وأوانها كذلك ، فإن توزيع الأشكال والخطوط أعطى اللوحة إتزاناً نبع من التوزيع الجيد للمساحات فى كل أرجاء اللوحة . وبالنسبة للألوان فهى مصممة وقوية عمل اللون الأسود على إظهارها . وقد وزعها الفنان هنا بالنسب الآتية : الأحمر ١٠% تقريباً ، الأصفر ١٠% تقريباً ، الأزرق ٥% تقريباً ، الأسود ١٥% تقريباً ، الأخضر ٥% تقريباً .

التحليل الهندسى :

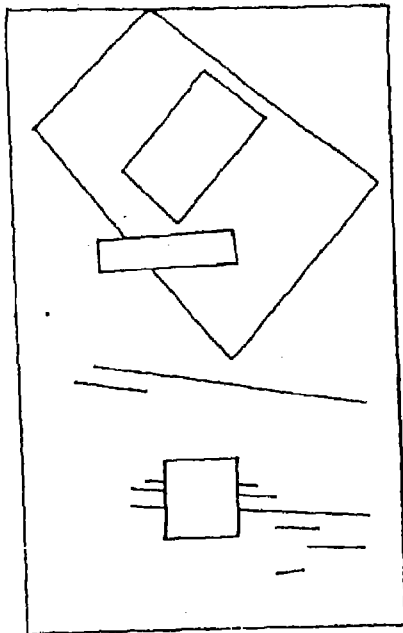
تعتمد بنائية هذا العمل على استخدام الأشكال البنائية الصرفة فنجد شبه المنحرف ذو حجم كبير يشغل معظم الجزء العلوى للوحة ، وتتداخل معه عدة خطوط ، ومستطيلات مختلفة الحجم ، والاتجاه ، بينما الجزء السفلى من هذا العمل

^(١) المرجع السابق ، ص ٢٨٨ .

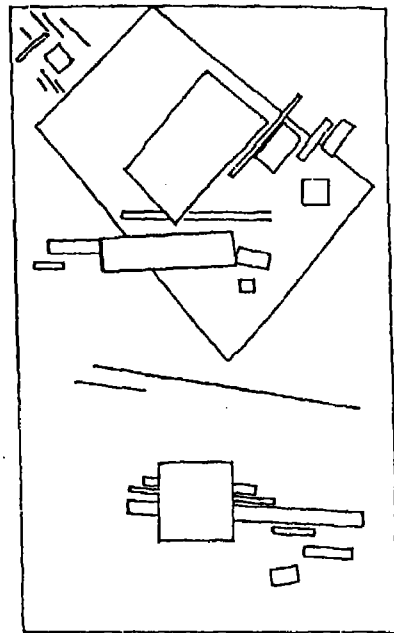
^(٢) Ibid., Arsén Pohripty , "P. 24.



شكل (٣٧) كازيمير مالفيتش " بدون عنوان " ، ١٩١٥ .



التحليل الهندسي



التحليل الفني

يشغله مستطيل فى الوسط يقطع عدة خطوط متوازية ، ومختلفة الطول بالإضافة إلى عدة خطوط فى أسفل يمين المربع .

المذهب البنائى Constructivism

تمثلت جذور المذهب البنائى فى استخدام " بيكاسو " و " التكعيبية للكولاج فى أعمالهم ، وفى الإتجاه الذى نادى بالانتفاع بكل ما هو مألوف من خامات .

وفى موسوعة الفن توصف البنائية بأنها ذات طابع تجرىدى ، وإرساء دعائم الشكل الخالص Pure Art شملت كلاً من التصوير ، والنحت . وقد عمل على حدوثها ، وجعلها مؤثرة ؛ إنها قد ألفت بين مفهومها عن التجريد ، وبين استخدامها غير المحدود للخامات الصناعية المستحدثة .^(١)

وفى عام ١٩٢٠ قام " نعوم جابو " و " أنتون بفسنر " بنشر بيانهما عن البنائية بعنوان البيان الواقعى Realistic Manifesto الذى أكد على عدة مبادئ :
أولاً : للوصول إلى واقعية الحياة فإنه يلزم للفن أن يكون قائماً على مبدئين أساسيين وهما : الزمان والمكان .

ثانياً : يجب استخدام عناصر الحركة ؛ والديناميكية ؛ للتعبير عن الحقيقية ؛ فالإبداع الساكن لا يكون كافياً .

ثالثاً : إن الفن يجب أن يكف عن التقليد وأن يحاول بدلاً من ذلك الوصول إلى أشكال مستحدثة .

وتنطبق هذه المبادئ على أداء الفنانين البنائيين ، ويتمثل ذلك فى عدم استخدامهم الحامل الذى يحمل اللوحة ؛ لأن المادة الوسيطة ليس الغرض منها استعمال ألوان التصوير ، بل استخدام مادة جامدة كالصلب أو البرونز .^(٢)

كما لم يعتمدوا فى أسلوبهم المستحدث فى الأداء على عمل تكوينات على لوحة مسطحة ، بل تحولت طريقة الأداء إلى بناء فى المكان بدلاً من تكوين على السطح ، واصبح الهدف من التشكيل ليس وصولاً إلى التجانس ، والتوافق . بل تحول العمل الفنى ذاته إلى قيم تعبيرية ذات فاعلية ، حيث رأى هؤلاء الفنانون أن

(١) فريال عبد المنعم شريف ، مرجع سابق ، ص ٣٤ .

(٢) حسن محمد حسن ، مذاهب الفن المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٠ .

الشكل المنجز ليس من الضروري أن يكون جميلاً ، أو منسجماً . بل الجدير به أن يكون حركياً ، وأن تتعلق خصائصه بالآلة التي هي سمة العصر .^(٣)

فالديمير تاتلين (1895-1956) Validimir Tatlin :

يعتبر " تاتلين " هو مكتشف ومؤسس الإنشائية الروسية . وفي عام ١٩١٣ زار كلاً من " برلين " و " باريس " ، حيث تأثر بالأعمال التي رآها في ستوديو " بيكاسو " بباريس ، وكانت نتيجة هذا ، العديد من الأعمال البارزة من المعدن ، مع استخدام الأسطح المغطاة بالجليز والزجاج المكسور .

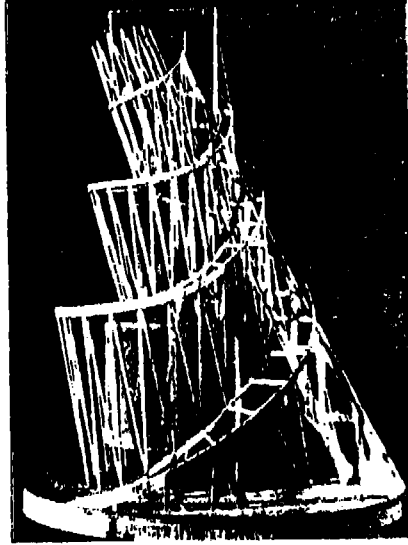
وقد أتجه " تاتلين " نحو التجريد في اتجاه موازى لاتجاه " ماليفيتش " وكانت أعماله بين عامي ١٩١٣-١٩١٦ هاجساً لأعماله الأولى في النحت ؛ التي انفصلت عن القواعد الصلبة ، وكانت توحى بفكرة الرحلة .

وفي عام ١٩١٥ بدأ في إنتاج أعمال اعتمدت على تعليق أسلاك عبر أركان الغرفة ، بعيداً عن النحت التقليدي ، الذي يثبت في الأرض .

ويتجلى اهتمام " تاتلين " بالعمارة ، والهندسة في أوضح صورة في النمذج الذي صممه لـ " النصب التذكارى الدولى الثالث " وهو عبارة عن خشب وحديد وزجاج .

وقد تم عمل نموذج بالأبعاد الحقيقية للنصب التذكارى ، بلغ ارتفاعه ١٣٠٠ قدم . ويعتبر أضخم عمل نحى ، قام به إنسان حتى الآن . كما فى شكل (٣٨) .

^(٣) المرجع السابق ، ص ٢٠ .



شكل (٣٨) فالديمير تاتلين " نموذج للنصب التذكارى الدولى الثالث " ،
خشب وحديد وزجاج ، متحف الفن الروسى ، ليننجراد

نعوم جابو (١٨٩٠ - ١٩٥٠) Naum Gabo (1890-1950) :

ولد " نعوم جابو " عام ١٨٩٠ فى روسيا ، وأصبح بمرور الوقت من معالم الحركة البنائية فى روسيا ، ومن أوائل فنانيها .^(١)

وقد حصل " جابو " على بعثة لدراسة الطب فى " ميونخ " عام ١٩١٠ ، لكنه تحول إلى دراسة الرياضيات ، والهندسة . وكان لمعارض جماعة " الفارس الأزرق " فى عام ١٩١١ او ١٩١٢ ، ومحاضرات الناقد والمؤرخ الفنى " هنريش فولفن Henrich Wolfin " عظيم الأثر فى نمو اهتمامه بالفن ، وعندئذ اضطر لتغيير اسمه من " نعوم نيما بفسنر " إلى نعوم جابو " لتفادى الخلط بينه وبين أخيه " أنتون بفسنر " .

وأثناء إقامة " نعوم جابو فى النرويج ، خلال سنوات الحرب العالمية الأولى كان مسحوراً بالفراغات غير النهائية ، فى المناظر الطبيعية النرويجية ، وبالتناقض بين المساحات ، والفراغ .

وفى شتاء عام ١٩١٥-١٩١٦ بدأ فى عمل سلسلة من الرؤوس ، والأشكال الكاملة ، باستخدام الألواح الرقيقة من المعدن . وقد حول التركيب الشكلى لكتلة الرأس الكبيرة إلى خطوط ، وأطر هندسية منبسطة خالية كما فى شكل (٣٩) .

وفى " موسكو " أخذ يدور فى فلك فناني الطبيعة عند لقائه " بكاندنسكى " و " مالفيتش " واكتشافه لمذهب " تاتلين " التركيبى (البنائى) .^(٢)

^(١) Ibid., H. H. Arnason, P. 239 , 240.

^(٢) Kaltheryn M. Linduff, " Art Past Art Present " hary N. Abrams and Others, New York , W. D.



شكل (٣٩) نعوم جابو ، "رأس مركبة" ، ١٩١٥ - ١٩١٦

مدرسة الباوهاوس (1919-1928) Bauhouse

ترى الدراسة أن مدرسة " الباوهاوس " لم تكن مجرد مدرسة فنية إقليمية ، ولكنها كانت وعاء انصهرت فيه كل جهود التقدم العالمية ؛ التي انعكست على كل الأشكال المعاصرة المحيطة بنا في المباني والأثاث ، ووحدات الإضاءة ، وأدوات الحياة اليومية وغيرها .⁽¹⁾

وقد أسسها المهندس " والتر جروبيس " Gropius في فايمار بألمانيا عام 1919 قبل أن تنتقل إلى داسو عام 1925 وكان ذلك تلبية لرغبة " الفرانديك زاكس فيمار " الذى استدعاه لتنظيم التعليم الفنى فى مقاطعته ، فشيد مدرسة " الباوهاوس " التى جمعت الدراسة فيها بين الفنون الجميلة ، والتطبيقية . وكان الهدف من الدراسة ، هو تدوير الفوارق بين الحرفى والفنان ، والجمع بينهما لخدمة المجتمع الألمانى الذى مزقته الحرب .

وتم وضع مناهج مدرسة " الباوهاوس " لتساير أحدث القواعد الفنية وكان هذا نتاجاً لأبحاث " كاندنسكى " و " كلى " ومن بعدهم " ماهولى وناجى " والذين دعاهم المعماري " والتر جروبيس " إلى مدرسة " الباوهاوس " . وكانت أولية " دويسبرج " ، والأسلوب البنائى نقطة البداية الفنية للعمل الذى تم إنجازه فى " الباوهاوس " .

فقد كان تطوير الأشكال البنائية لإنتاج بضائع إستهلاكية هو المهمة التى وضعتها مدرسة " الباوهاوس " لنفسها .

وقد تم جمع طرق ونظم مدرسة " الباوهاوس " بالإضافة إلى عمل قادة الفنانين التجريديين مثل " موندريان " و " مالفيتش " فى كتاب " الباوهاوس Bauhaus Book " وذلك بعد خمسين عاماً ، ويدل إعلامهم⁽²⁾ المستمر ، على أنهم مصدر حى للمعلومات .

لقد كانت مدرسة الباوهاوس معمل بحث ساهم فى الأسلوب الهندسى الوظيفى ، وظلت هذه المدرسة تثرى الفكر الأوروبى بالجمال طوال أربعة عشر عاماً وحتى

(1) مختار العطار ، رواد الفن وطلبة التنوير فى مصر ، الجزء الأول ، الهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى ، ب . ت . ص . 389 .

(2) نعمت اسماعيل ، مرجع سابق ، ص 173 .

عام ١٩٣٣ حتى أغلقت ، وتم منع الفنانين التجريديين أن يبدعوا لوحاتهم فى أوطانهم، فهاجروا ليحافظوا على حركتهم التجريدية.^(١)

بيت موندريان (١٨٧٢-١٩٤٤) (Mondrian Piet (1872-1944) :

ولد فى هولندا وتلقى تعليمه فى أكاديمية " أمستردام " وحتى عام ١٩٠٤ ، كان مصوراً جيداً ، وفى عام ١٩٠٨ تأثر بـ " توروب " Toorop وبدأ فى الرسم بطريقة رمزية .

وفى عام ١٩١١ ترك " هولندا " إلى باريس ، حيث تعرف على التكعيبيية هناك ويلاحظ أن أسلوبه مر بعدة مراحل من الطبيعية ، إلى الرمزية ، ثم التعبيرية، إلى ما بعد التعبيرية (التعبيرية المتأخرة) مروراً بالتكعيبيية ، حتى وصل إلى التجريد .

لقد كان عقل موندريان ذى التفكير الصافى ، و العملى ، يكشف عن نفسه فى أولى أعماله الفنية .

وفى الأربعين من عمره ، وجد فى إختزال التكعيبيية ، معادلة ، جعلته ينظر إلى المادة الداخلية للأشياء .

لقد وجد " موندريان " إجابة رياضية للسؤال عن مادة الأشياء . لقد مثل كل الحركات الفيزيقية ، والعقلية إلى قانون التناقض الأساسى من (الأفقى إلى الرأسى) . هذا التناقض الأساسى الذى أرجعه " موندريان " إلى أساس الرجل والمرأة ، موجود فى كل مكان كما فى شكل (٤٠) .

وفى المستطيل الذى أصبح العلامة المميزة لأعماله ، فإن هذه المبادئ تبدو فى أكثر الأشكال متناقضة . بالإضافة إلى هذا فقد حافظ " موندريان " على ستة عناصر : ثلاثة عناصر غير لونية هى : الرمادى ، والأسود ، والكثير من الأبيض ، ليعبر عن إحساس العالمية فى أبسط صورها .

لقد كان يعلم أن مظهر العالمية خلف كل ظهور فردى للطبيعة ، يبقى فى توازن الأشياء.^(٢)

^(١) Ibid., Arsen Pohribny, . P. 25.

^(٢) Ibid., H.H. Arnason , P. 242.

وبالإضافة إلى الثلاثة عناصر السابقة ، كانت هناك ثلاثة عناصر أخرى لونية
هى الأحمر ، والأصفر ، والأزرق . مع تغيير نسب الملامس ، وإيقاعات الألوان .
ومع هذا لم يشعر موندريان بالرضا . وقد كان التصوير بالنسبية له مجرد
مرحلة انتقالية، تعبر عنها النماذج التى يرسمها وكان يقول " الفن هو البديل ما دامت
الحياة تفتقر إلى الحقيقة ، وسوف تختفى بمجرد أن تصبح الحياة متناغمة " .^(١)

^(١) Ibid.. H.H. Amason . P. 245.

التحليل الفني للشكل رقم (٤٠) للفنان " بيت موندريان " :

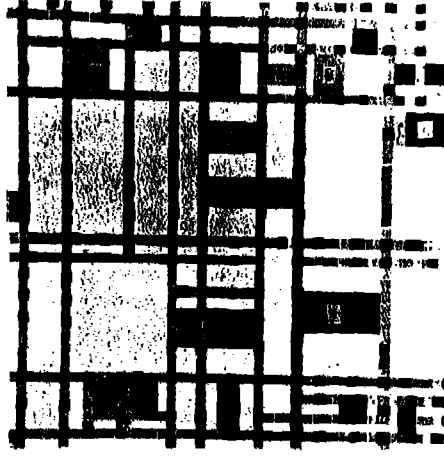
إن هذا العمل الفني لموندريان يعتمد أساساً على العلاقة الناشئة من تلاقى الخطوط الأفقية ، والرأسية ، مما أكسب العمل إحساساً بالاستقرار ؛ ففي تلاقى الخطوط الرأسية والأفقية تحقيق للتوازن بين قوى ذات اتجاهات متعارضة ، فالخط الرأسى بحكم تعبيره عن الجاذبية الأرضية ، والخط الأفقى بحكم تعبيره عن الاستقرار والتسطيح نجدهما يلعبان معاً دوراً فى إثارة أحاسيس توازن القوى .^(١)

كما نجد أن تلاقى هذه الخطوط قد قسم اللوحة إلى مستطيلات مختلفة المساحة والاتجاه ، تتشكل معظمها من الأرضية التى وإن بدت لأول وهلة أنها منفصلة عن الأشكال خاصة أنها بلون مميز عن باقى الأشكال - إلا أنه بالتأمل الجيد لها نجد أنها تلعب دوراً فى إضفاء عنصر الحركة ، والحيوية على العمل - خاصة وأن هناك مساحات ذات ألوان مختلفة تعترض مسار هذه المستطيلات فى الأرضية؛ لتكون منها مستطيلات بمساحات تختلف عن المستطيلات الأخرى . كذلك فإن تنويع استخدام المستطيلات الصغيرة المختلفة الألوان الموزعة على الخطوط الأفقية، والرأسية الصفراء قد أثرى الإحساس بالتنظيم فى هذا العمل لاختلاف تقاربها وتباعدها عن بعضها مع اختلاف ألوانها التى وإن كانت مصممة إلا أنها قد أشاعت فى التصميم نغماً مميزاً. وقد وزع " موندريان " الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأحمر ١٠% تقريباً ، الأصفر ١٥% تقريباً ، الأزرق ١٠% تقريباً ، البنفسجى ١٠% تقريباً .

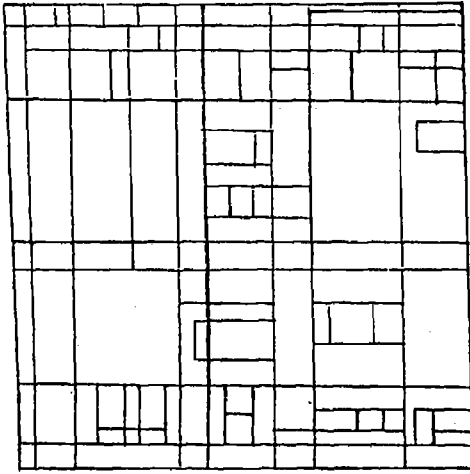
التحليل الهندسى :

بتأمل هذا العمل نجد أن أساس بنيائته هو استخدام الخطوط الرأسية ، والأفقية مع التنويع فى المساحات ، والأشكال الناتجة عن تلاقى تلك الخطوط . فنلاحظ أن هناك ثمانية خطوط رأسية أساسية تمتد بطول اللوحة ، تتقابل معها سبعة خطوط أفقية أساسية تمتد بعرض اللوحة ، وتصل بين بعض هذه الخطوط الرأسية عدة خطوط أفقية قصيرة تكون مستطيلات صغيرة متباينة المساحة ؛ وكذلك فإن هناك خطوط رأسية قصيرة تصل بين الخطوط الأفقية فى أعلى ، ووسط ، وأسفل اللوحة ، بينما هناك خط رأسى فى أعلى اللوحة يكون عدة مستطيلات متباينة المساحة .

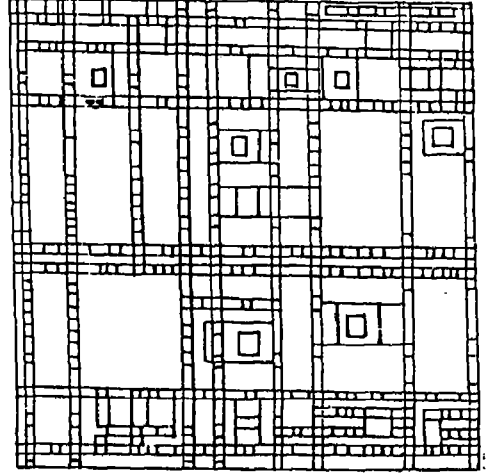
(١) عبد الفتاح رياض ، مرجع سابق ، ص ٧٢ .



شكل (٤٠) بيت موندريان 'بوجى ووجى' ، (١٩٤٢-١٩٤٣) ،
 زيت على قوال ، متحف الفن الحديث ، نيويورك



التحليل الهندسى



التحليل الفنى

فان دويسبرج (١٨٨٣-١٩٣١) Theo Van Doesburg (1883-1931)

كان " دويسبرج " هو الروح المحركة لتكوين وتطوير حركة " دي ستيل " .
وقد درس التجارب الجديدة فى التصوير ، والنحت أثناء وجوده فى الجيش بين
عامى (١٩١٤-١٩١٦) .

كما أنه قد تأثر بآراء " كاندنسكى " المتعلقة بالروحانية فى الفن . وفى عام
١٩١٦ أبدع " دويسبرج " عدة أعمال تجريدية حرة ، بطريقة " كاندنسكى " ،
بالإضافة إلى الأشكال التكعيبية ، ولكنه ظل يبحث عن أسلوب خاص به ، وقد وجد
هذا الأسلوب فى عمله الفنى " لاعبو الورق " ، الذى أبدعه بين عامى
١٩١٦-١٩١٧ شكل (٤٢) والذى يعتمد على عمل لسيزان يحمل نفس الاسم (شكل
٤١) ، ولكن " دويسبرج " فى عمله الخاص به قد رد الأشكال إلى تركيباتها المتفاعلة
المعتمدة على المستطيل ، والألوان المصمتة المحددة . وفى خلال عامى
١٩١٦-١٩١٧ ، ونتيجة لإنهائه بالغلاف الرياضى لتجريده الجديد . اكتشف
دويسبرج احتمالات التجريد فى التركيبات الخطية ، التى ترجع إلى " فان ديرلك "
وذلك فى الإصدار الجديد من " لاعبو الورق " ١٩١٧ شكل (٤٣) ، وقد تأثر
موندريان بالخيال الخصب " لدويسبرج " .

فعندما يعمل الفنانون معاً ، فلا بد أن يتأثر كل منهم بالآخر ، وهذا ما حدث
مع " موندريان " و " دويسبرج " و " فان ديرلك " ، ومع هذا فبحلول عام ١٩٢٠ ،
سار كل منهم فى إتجاه خاص به .

وبعد الحرب العالمية الأولى استمر " دويسبرج " فى عمل الدعاية لمبادئ
حركة " دي ستيل " وكان له تأثير كبير على طلبة كليات " الباهواوس " فى " فيمار "
وعلى الفنانين فى برلين ، وفى غيرها من الأماكن .^(١)

وقد اتبع " دويسبرج " المبادئ التشكيلية الجديدة ، حتى نشر كتاب " أسس الفن
الجديد " عام ١٩٢٤ . وعندئذ هجر الخطوط الرأسية والأفقية الجامدة ، التى تمثل
صينغ " موندريان " و " دي ستيل " ليقدم الخطوط المائلة^(٢) كما فى شكل (٤٤) . وقد
أصدر فان دويسبرج عام ١٩٢٦ منشوراً عن الأولية " elementarism " ^(٣) والسذى
يحمل خطة لتقديم الديناميكية وعدم الثبات .

وفى الأعمال الجدارية فى مقهى " ستراسبورج " والذى صمم ديكوراته ، مع
" أرب " و " صوفى اراب " . أبدع " دويسبرج " أهم أعماله التذكارية ، ذات المبادئ
الأولية elementarist Principle وهو مقهى لوبيست حيث وزع المستطيلات

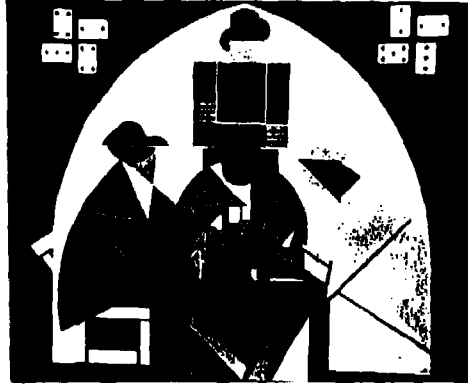
(1) Ibid., H.H. Arnason , P. 245.

(2) Afif Bahnassi, "A Dictionary of Architecture & Arts", Librairie duliban
Publisher. 1995.

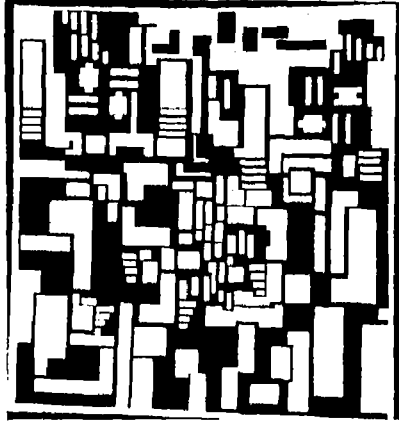
(3) Ibid., Jan Chilvers. The Oxford Dictionary of Art. P. 163.



شكل (٤١) بول ميزان ، " لاعبو الورق " ، ١٨٩٢ ، متحف العاصمة للفن ، نيويورك .

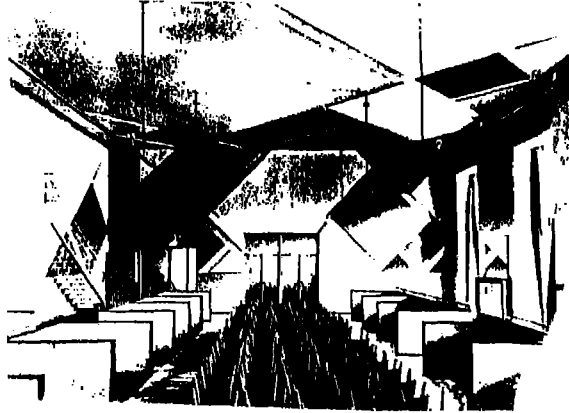


شكل (٤٢) فان دويسبرج " لاعبو الورق " ، ١٩١٦-١٩١٧ ، مجموعة فان دويسبرج بفرنسا .



شكل (٤٣) فان دويسبرج " لاعبو الورق " ، ١٩١٧ ، متحف جيني بهولندا .

الملونة ، مائلة بزواوية 45° درجة ، تمتد من السقف، وحتى الأرضية وأحاطها بخطوط رأسية وأفقية ملونة ، وعبر الوسط تمتد بلقونة كبيرة ذات سلاخ وفي نهاية كل درجة يضاف خط أفقي ، وخط مائل للتصميم⁽¹⁾ كما في شكل (٤٤) .



شكل (٤٤) فان دويسبرج ' مقهى لوبيت ' ستراسبورج ، (١٩٢٦-١٩٢٨) .

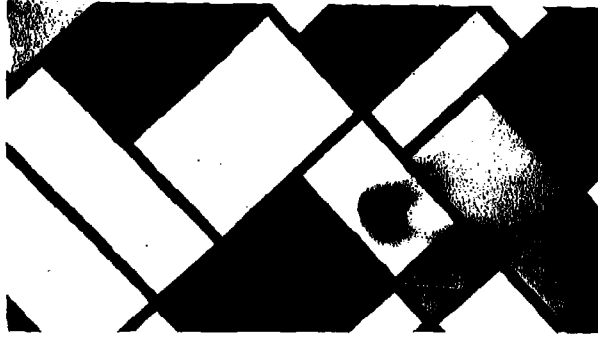
التحليل الفني للشكل رقم (٤٥) للفنان " فان دويسبرج " :

تقوم الفكرة الرئيسية في هذا العمل على التقاء الخطوط المائلة Diagonal Lines والتي تشير إلى أحاسيس حركية تصاعدية ، وتنازلية . والخط المائل قد يعطى إحساساً بأنه في طريقه إلى السقوط وهو أمر يثير توتراً داخلياً Inner Tension ؛ ولذا يُعالج الإحساس بعدم اتزان الخط المائل بأن يتواجد خط مائل يعمل كدعم ذات قوة مناسبة وفي اتجاه مضاد للميل الأول وبالتالي يحدث الإحساس بالإنزان. وهذا هو ما استطاع " دويسبرج " أن يحققه في هذا العمل ،

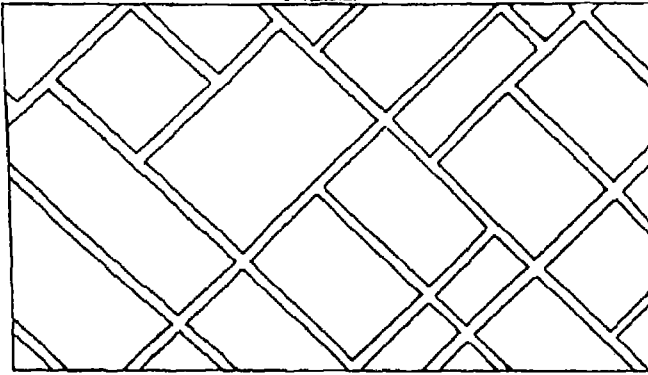
فالخطوط مائلة في اتجاهات متعامدة على بعضها، وجميعها باللون الأسود الذي يعطى الإحساس بالثبات ، والاستقرار ، ويجمع بين مستطيلات مختلفة الألوان مع الأرضية البيضاء مقسماً إياها إلى مستطيلات مائلة تشير إلى اتجاهات مختلفة بقوى متباينة . كذلك فقد ركز في توزيعه للألوان على إحداث بقع لونية ناتجة عن

(1) عبد الفتاح رياض ، مرجع سابق ، ص ٧٧ .

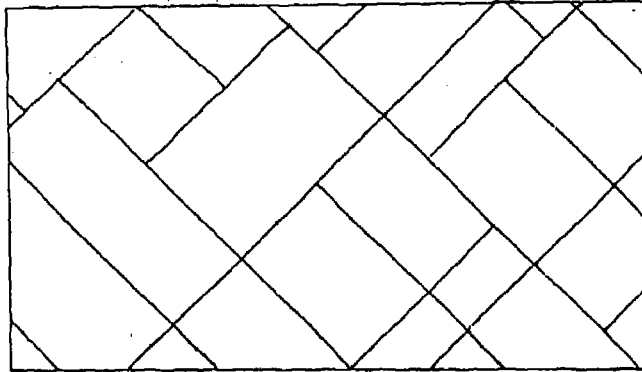
(2) Ibid.. H.H. Arnason . P. 245



شكل (٤٥) فان دويسبرج 'تكوين مضاد في عشوائية' ، ١٩٢٥م .



التحليل الفني



التحليل الهندسي

تركيز اللون في بعض الأماكن مما جذب الإنتباه في هذه الأماكن التي تشغلها المستطيلات الصفراء ، والحمراء ، والزرقاء ، وأعطاهما قوة ، وتميز عن الأرضية البيضاء ، والمستطيلات الرمادية الأخرى التي تجاورها ؛ مما أعطى إحساساً بالرقّة يتباين مع الإحساس بالقوة . وقد وزع "دويسبرج" الألوان في هذا العمل بالنسب الآتية: الأحمر ١٠% تقريباً ، البرتقالي ٥% تقريباً ، الأصفر ٥% تقريباً ، الأزرق ١٠% تقريباً ، الرمادي الفاتح ٢٥% تقريباً ، الرمادي الغامق ٥% تقريباً ، الأسود ١٥% تقريباً .

التحليل الهندسي :

تعتمد بنائية هذا العمل على مجموعة العلاقات الناشئة عن تعامل الخطوط المائلة في إتجاهين مختلفين على بعضها البعض فتحصر بينها العديد من المستطيلات المتباينة في المساحة والاتجاه في معظم أرجاء اللوحة ، بينما نجد أن أطراف اللوحة تشغلها مثلثات ذات مساحات مختلفة استطاع الفنان التأليف بينها كما هو واضح في العمل .

فن الخداع البصري Op Art :

أكتشف الفنانون على مر العصور تأثير البصريّات في الفن ، وخاصة "ليوناردو دافنشي" والتأثيريين^(١) . أما الفنانون المعاصرون ، فإن اهتمامهم بفن الأوب ارت (كفن تجريدي هندسي) يعكس الرغبة العميقة لديهم في إبداع أعمال فنية لها خواص النماء ، والتكاثر مثل الخلايا عن طريق تقسيم اللوحة (العمل الفني) إلى تكرارات تحدث تأثيرات تراكمية بصرية حيث إن كل تكرار عبارة عن شكل هندسي دائب الإهتزاز ، ومحكوم بقواعد محددة بفضل التلاعب بالأشكال كالمربعات ، والدوائر ، والمثلثات ، أو عن طريق التبادل بين الشكل ، والأرضية ، أو التقارب ، والتباعد بين الأشكال وبعضها وبين الأرضيات ، أو عن طريق اندماج الشكل ، والأرضية ، كما لو كانت ترتفع وتنخفض ، أو تتقعر ، وتتحدب ، وكذلك عن طريق توظيف التضاد بين الأبيض ، والأسود وكل هذا في برنامج مسبق يعده الفنان قبل شروعه في العمل الفني .

(١) فريال عبد المنعم شريف ، مرجع سابق ، ص ١٢٨ .

وفن الأوب ارت هو مزيج بين رؤية الفنان ، وإكتشاف باحث العلم ، فى عمل فنى مبتكر ، معادلته العلمية هى :

الأوب ارت : خداع بصرى + ضوء + حركة + لون

تلك هى نظرية Op Art (فن الخداع البصرى) العلمية.

اعتمد الأوب ارت على خداع البصر ، الذى نصت عليه النظرية العلمية لاستخدام الرؤية للعين البشرية ، وتتخلص هذه النظرية . فى بقاء الصورة الكامنة المكونة لجسم ما على شبكية العين فترة زمنية تبلغ (٠ ار . من الثانية) بعد زوال الجسم المكون لهذه الصورة.(١)

فإذا عرضنا شكلاً ما أمام العين ، ثم أسرعنا باستبداله بنفس الشكل ، فى حركة مخالفة لما سبق ، وبحيث تتابع صورتاهما على شبكية العين فى مدى الفترة الزمنية سالفة الذكر (٠ ار . من الثانية) ؛ أمكننا عن طريق خداع البصر الإحساس بتحريك هذا الشكل .

ويمكن تحقيق نفس التأثير (الإحساس بحركة الشكل) بتموج مجموعات الخطوط المتوازنة ، أو الدوائر المتحدة فى المركز وتبدو لنا فى التو كأنها تتذبذب . وقد كان أول معرض لفت الأنظار لفن الخداع البصرى هو المعرض الذى أقيم فى متحف الفن الحديث فى نيويورك فى ٢٥ فبراير ١٩٦٥ ، واشترك فيه ٩٨ فنان من ٩٠ دولة وأسماء مراسل مجله التايم " أوب ارت " ، مشيراً إلى خداع أو هام البصر التى ضمتها الأعمال فى هذا المعرض .

كما أطلق ياكوب أجان "Yaaco Agan" اسم "مغامرة عين " على هذا الفن .(٢)

(١) عبد الرحمن النشار ، " التكرارات فى مختارات من التصوير الحديث والإقادة منه تريوبيا " رسالة كتنوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، ١٩٧٨ ، ص ٩٩ .
(٢) فريال عبد المنعم شريف ، مرجع سابق ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

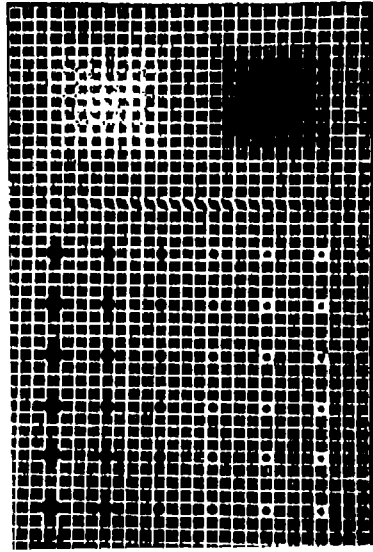
فيكتور فاساريللى (١٩٠٨ - ١٩٧٠) (V.Vassarely (1908 - 1970) :

يرتبط فن الأوب ارت باسم مبتدعه " فيكتور فاساريللى " الذى ولد فى المجر فى مدينة " بيتشة " عام ١٩٠٨ . ثم تلقى تعليمه فى " الباوهاوس " وانتقل إلى باريس عام ١٩٣٠ ؛ ليستقر بها ، حيث عرضت أعماله فى صالون مايو علم ١٩٤٥ ، الذى ضم أعمال فنانى ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وكذلك فى صالون " الحقائق الجديدة " عام ١٩٤٦ وقد ظهر فيها تميز أعمال " فاساريللى " بالتجريد الهندسى ، الذى يرجع إلى تأثيره بمحاضرات " ماهولى ناجى " التى تلقاها فى مدرسة الباوهاوس .^(١)

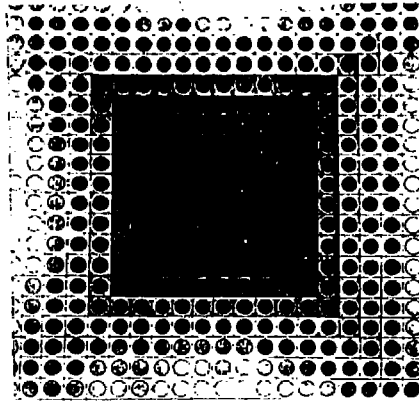
ومنذ عام ١٩٤٧ وجه " فاساريللى " جهوده نحو الفن البصرى (Op Art) كما فى شكل (٤٦) ، (٤٧) .

والجدير بالذكر أن " فاساريللى " كان يستكر الفنان الذى ينفصل بإنتاجه عن الجماهير ، وكذلك النسخة الواحدة من العمل التى يعتر بها مقتنيها دوناً عن الآخرين . وكان يرى أن الفن يجب أن يكون فى خدمة المجتمع ، وهو يتابع بذلك فكرة موندريان التى تدعو بحماس لاستنساخ الأعمال الفنية ، ونشرها فى أماكن التجمعات حتى تنفذ إلى عيون الناس وقلوبهم ؛ ولكى يحقق " فاساريللى " أفكاره ، عمد إلى إحلال البرجل والمثلث والأدوات الهندسية محل الطريقة الذاتية لينتج نسخة أصلية ، قابلة للتكرار أو للنسخ والتى لا يستطيع الفنان أن يميزها عن الأصل ، يستخدم فى ذلك الوسائل التكنولوجية ، وهذا هو المدلول العصرى للعمل الفنى عنده .^(٢)

(١) نعمت إسماعيل ، مرجع سابق ، ص ١٨٠ .
(٢) فريال عبد المنعم شريف ، مرجع سابق ، ص ١٣١ ، ١٣٢ .



شكل (٤٦) فيكتور فاساريلى ، " أشكال " ، ١٩٦١ ، متحف تيت ، لندن



شكل (٤٧) فيكتور فاساريلى (CTA-25) (س ت أ - ٢٥) ، ١٩٦٥ ،
سيندى جانيس جالبرت ، نيويورك

وبعد استعراض المذهب التجريدى بنوعيه التعبيرى ، والهندسى ، وآراء الفلاسفة ، والفنانين فى التجريد تخلص الدراسة إلى الأسس التى قام عليها الفن التجريدى فى العصر الحديث :

- ١- الابتعاد عن محاكاة الطبيعة فى بعض الأحيان ، واختزال الواقع فى أحيان أخرى حتى وإن غاب المعنى عن المتلقى .
- ٢- التركيز على تحقيق الحركة والديناميكية .
- ٣- استقلال اللون عن كونه أداة للتعبير عن الأشكال وأصبح قيمة تُطلب لذاتها (مع تنوع أساليب التلوين فنارة تكون الألوان مصمتة وتارة تكون بتدرجاتها المختلفة half-tone مع الجمع بين الألوان الأساسية والمحايدة) .
- ٤- اتسمت التجريدية التعبيرية بالتلقائية فى التعبير وبداخل المساحات ، بينما اتسمت التجريدية الهندسية بأنها فن محسوب بدقة وبوجود الألوان ضمن مساحات محددة .
- ٥- إن التجريد فى الشكل إما كان تجريداً لأشكال تعبيرية أو تجريد هندسى صوف أو تجريد يجمع بين النوعين السابقين معاً .
- ٦- الاهتمام بالبعد الثالث والتكبيبية والبناء فى المكان بدلاً من التكوين على سطح اللوحة .
- ٧- استخدام مواد جديدة كالصلب والبرونز والخشب والزجاج .
- ٨- أهمية القيمة الخطية التى تأتى تارة لتحديد الأشكال وتارة ثانية كأشكال خطية تبرز فوق الخلفية ، أو كخطوط قائمة ومائلة تمثل بناء العمل الفنى .
- ٩- الاهتمام بالإضاءة فى إثراء العمل الفنى كما فى المدرسة الإشعاعية التى اهتمت بالأشعة الضوئية .
- ١٠- الاهتمام بالعلاقات الملمسية المختلفة التى تخلق شخصية مختلفة لكل عمل فنى .
- ١١- الاهتمام بعلاقة الشكل بالخلفية فيمكن تمييز كل منهما عن الآخر عن طريق درجات الألوان الموزعة على كل منهما .
- ١٢- إحلال الأدوات الهندسية كالمثلث والبرجمل محل الفرشاة للتمكن من إنتاج العديد من النسخ من العمل الواحد لينتشر بين الجماهير (كما فى فن Op Art) للقضاء على الانفصال بين الفنان والجماهير .

الفصل الرابع

دراسة نظرية وتحليلية فنية للفن التجريدي المصري المعاصر

- مقدمة

- بعض الفنانين التجريديين المصريين المعاصرين

الفن التجريدى المصرى المعاصر

مقدمه:

إن الفن هو وسيلة لتجسيد روح العصر عبر أزمة انتزاع مختلفة ؛ وقد حققت الفنون التشكيلية فى مصر ريادتها عبر العصور ، كما نرى فى فنون الحضارة المصرية القديمة ، والحضارة القبطية ، والحضارة الإسلامية . تلك الحضارات التى أثرت الإنسانية بفنون تضمنت فى ذاتها عوامل خلودها .

وتمثل حركة الفن التشكيلى المصرى المعاصر إحدى حلقات الفن المصرى التى ترمز لتقدم الفن ، والثقافة . وقد بدأت مقدمات هذه الحركة منذ بداية هذا القرن مع إنشاء مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨م^(١) وما قام به رواد الفن من خريجيها أمثال محمود مختار ، ومحمد ناجى ، ومحمود سعيد وغيرهم^(٢)؛ لنقل الأساليب والتقنيات العالمية من خلال الأساتذة الأجانب ، والفنانين المصريين الذين سافروا إلى أوروبا . فقد شكلوا سمات الفن المصرى المعاصر فى بدايته حاملين ثقافتهم كل من زاويته الخاصة متأثرين إلى حد كبير بأساليب المدارس الغربية رغم الصياغة والموضوعات المحلية^(٣).

وفى الثلاثينات سار أغلب جيل الوسط من أمثال الحسين فوزى وحسين بيكار ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وغيرهم على نفس الدرب الذى شقه وعبره جيل الرواد . وفى الأربعينات يشهد الفن تغييراً جوهرياً ؛ نتيجة لاندلاع الحرب العالمية الثانية بكل ما أحدثته من تغييرات على مستوى العالم ، وانعكس هذا على بعض شباب الفنانين ، الذين تمردوا على الأشكال الأكاديمية الرتيبة ، وبحثوا عن أساليب مستحدثة ، مواكبة للعصر ، ومتجاوبة مع أفكارهم الطموحة^(٤).

(١) عز الدين نجيب ، التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر - المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣٢ .

(٢) فهيمة أمين ، قاموس مشاهير الفنانين التشكيليين - مصر ، ب٠ت ، ص ٥-١٠ .

(٣) الكتالوج الخاص بمعرض (الفن المصرى المعاصر) - الأسبوع المصرى الثقافى فى مدينة غرناطة بأسبانيا - أكتوبر - نوفمبر ١٩٩٩م ، ص ٢٢٥ .

(٤) محمد حمزه ، الصعود إلى المجهول (طريق التجريدية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص ٦٧ .

وكان مفتاح الطريق الذي تعرف عليه هؤلاء الفنانون الثائرون هو " الحرية " التي تطلعون إليها ، وعبروا عن طموحهم إلى المستقبل في فنون تمزج الرومانتيكية باللمسة السريالية الوافدة مع نيران الحرب .

وتشكلت جماعة " الفن والحرية " (١) والتي تركت بصماتها واضحة على الحركة الفنية وظهرت لوحات " الرمال " لرمسيس يونان ، و " الجماجم المحطمة " لكامل التلمساني ، و " رعوس الخيل " لغواد كامل (٢) ولكن كان هناك إغتراب بين هذه الأعمال الفنية وبين المجتمع بسبب التناقض بين عالمية اللغة التشكيلية الجديدة التي استخدمها فنانون الجماعة وما تضمنته من غرائب الأساليب والخامات المستخدمة من جهة وبين خصوصية المزاج الشرقي والتقاليد المصرية والعربية من جهة أخرى والتي كانت تقتضى البحث عن لغة مختلفة (٣).

وفى منتصف الأربعينات تكونت جماعة " الفن المعاصر " بقيادة حسين يوسف أمين التي أضافت ثراء على وجه الفنون الجميلة ، وأزاحت عن كاهلها عبء الرومانتيكية ؛ ليكون لها الدور الأكبر فى فتح باب التحديث ، والخوض فى التراث والأساطير ، مرتدية ثوب السحر والأحلام والأساطير السيريالية ولكنه ذو ملامح مصرية وتفجرت نزعة التجديد والربط بين الفنون والبيئة والتراث ونوقشت القضايا الهامة الأصالة والمعاصرة ، والشكل والمضمون ، والتشخيصية واللائشخيصية التسي استمرت لسنين طويلة تبحث عن جواب ، وكان من أهم فناني هذه الجماعة سمير رافع (٤) ، وعبد الهادى الجزار ، وماهر رائف ، وغيرهم .

وجاء نور المؤسسات الفنية بدراساتها النظرية المستفيضة ، وتجاربها العملية الهامة ، وتحليلها للعناصر الأولية للفن ، من خلال الإدراك العلمى للمذاهب ، والمدارس الفنية الحديثة ؛ نتيجة توجه البعثات إلى الخارج ؛ مما كان له الأثر الفعال فى توجيه أفاق الفن إلى رحاب أوسع .

وهكذا توالى الإتجاهات الفنية على الساحة ، واتسع حقل الفنون ، وظهرت محاولات جديدة ، وغريبة عن الواقع ، وزادت عزلة الفن عن تيار الحياة العريضة . وفى خضم هذه الأحداث ظهرت التجريدية ، وجذبت هذه المدرسة التى ظهر إنتاجها فى أواخر الخمسينات بعضاً من الفنانين المثقفين ؛ مما فتح باب الحرية المطلقة للتجريب ، والإختيار ، والتحليق فى خيال اللاموضوعى واللاشكلى بفروعه ومشتقاته .

(١) صبحى الشارونى ، المثقف المتمرد " رمسيس يونان " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكلى ، ١٩٩٢ ، ص ٥٣ .

(٢) محمد حمزة ، مرجع سابق ، ص ٦٩ .

(٣) عز الدين نجيب ، مرجع سابق ، ص ٤٣ .

(٤) نعيم عطية ، المكان فى فن التصوير المصرى الحديث ، الهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكلى ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص ٣٢ .

وفى عام ١٩٥٩ فازت أول لوحة مصرية تجريدية خالصة بجائزة التصوير الأولى فى بينالى الأسكندرية وكانت للفنان " سيف وانلى " تحت اسم " سيمفونية " .
وفى عام ١٩٦١ أقيم أول معرض لجماعة الفنانين العرب فى لندن والتي تم تكوينها من دارسى الفن العرب الموجودين فى لندن فى ذلك الوقت ومنهم الفنان صالح رضا من مصر وكان يرأسها هريبرت ريد والذي كتب فى مقدمة هذا المعرض " إن الفنان العربى هو أكثر تجريداً من زميله الأوروبى لأن مفهومه عن التجريد يدخل فى إطار طبيعته وطبيعة حضارته " (١) .

وفى عام ١٩٦٢ أقيم أول معرض عام للفن التجريدى المصرى بقاعة " الفن للجميع " وأشترك فيه رمسيس يونان وفؤاد كامل وصلاح طاهر وعبد الهادى الجزار ومصطفى الأرنؤوطى وأبو خليل لطفى وغيرهم . وذلك بعد أن انحسرت الموجة السيرىالية التى ظهرت فى الأربعينات ، وسادت التجريدية الكثير من أعمال فنائى الجيل الثانى ، ورسخت بعد ذلك قواعد الفن التجريدى فى الحركة المصرية . (٢)

وجدير بالذكر أن التجريد فى مصر قد ناله الكثير من الانتقاد والهجوم منذ الخمسينات من أغلب النقاد والكتاب والصحفيين وذلك قبل أن تترسخ قواعده فى الحركة الفنية المصرية بدعوى عدم ملائمته لظروف مجتمعنا وذلك على الرغم من وجود جبهة قوية مؤيدة ومدافعة عن هذا الفن ، ترد على الآخريين بالحجة ، والمنطق .

واستمرت القضية بين التشخيص والتجريد ، وأصبحت من أهم قضايا الفن فى تلك الآونة . يهجر البعض الفن المشخص من أجل الحداثة التى تبدو لهم فى الفن المجرد ، والبعض الآخر يمل التجريد ، ويعود للتشخيص لأنه لم يجد شيئاً فى لغة التجريد بقوله بصدق . وما زال الفن الحديث يقدم لنا روائع من الفن التشخيصى فى روى أصيلة جديدة ، كما تقدم لنا الفنون المجردة الفكر ، والابتكار ، والحس الراقى . (٣)

وأخيراً وبعد استعراض الدراسة لحركة الفن التجريدى فى مصر فى عجلة تود الدارسة أن تؤكد أن الفنانين المصريين لم يسعوا إلى تقليد الفن التجريدى الغربى أو نقله كما هو ولكنهم استفادوا منه فى تقديم مفاهيمنا وقيمنا الثقافية والفنية المصرية

(١) صالح رضا ، ملامح وقضايا الفن التشكيلى المعاصر ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

(٢) عمدة حمزة ، مرجع سابق ، ص ١٤٥ .

(٣) نفس المرجع السابق ، ص ٧٠ ، ٤٦ ، ١٤٧ .

فى إطار معاصر يحقق الاستقلالية والتفرد للشخصية المصرية لأن استقلال الأوطان ليس هو الاستقلال السياسى بالأرض فحسب ؛ بل هو استقلال الشخصية أيضاً وعلى وجه الأخص ، ولئن كنا اليوم فى مرحلة لا تسمح لنا باستقلال اقتصادى ، فلا أقل من أن نصون تراثنا الفنى وأن نقيم على دعائمه الوطيدة استقلالاً ثقافياً. ويجب أن نعرف جيداً أن الفن الجيد لا يقلد ولا يستورد فهو إما أن يكون أو لا يكون. (١)

(١) نعيم عطية ، مرجع سابق ، ص ٦٦ .

بعض الفنانين التجريديين المصريين المعاصرين :

صلاح ظاهر (١٩١٢ - حتى الآن) :

ولد الفنان صلاح ظاهر بالقاهرة ، في ١٢ مايو عام ١٩١٢ ، وتخرج في كلية الفنون الجميلة عام ١٩٣٤ . وفي عام ١٩٤٢ عين مدرساً بكلية الفنون الجميلة ؛ واستمر لمدة عشر سنوات مشرفاً على مرسوم الكلية ، الذي كان أول شكل من أشكال الدراسات العليا ، أو التفرغ للإنتاج الفني في مصر .

وفي عام ١٩٥٤ ترك العمل بكلية الفنون الجميلة ؛ ليتولى منصب مدير متحف الفن الحديث بالقاهرة . ثم عين مديراً للمتاحف الفنية ، ومديراً لمكتب وزير الثقافة والإرشاد القومي للشئون الفنية . ثم مديراً لإدارة الفنون الجميلة بوزارة الثقافة ، ومديراً للأوبرا ثم مستشاراً فنياً لمؤسسة الأهرام .

كذلك فقد قام صلاح ظاهر بالتدريس في معهد السينما من عام ١٩٦١ حتى ١٩٦٥ ؛ درس خلالها مادة تاريخ الفن ، وكذلك فقد درس نفس المادة لطلبة كلية الإعلام ، وأقسام الدراسات العليا بكلية الآثار لمدة أربع سنوات .

أقام صلاح ظاهر العديد من المعارض الخاصة ، بداية بمعرضه الأول في المنيا عام ١٩٣٥ ، ثم معرضه الثاني بالإسكندرية عام ١٩٤٣ ، ومعرضه الثالث بالنادي الثقافي بالقاهرة عام ١٩٥٣ .

وفي عام ١٩٥٦ أقام معرضاً شاملاً لأعماله ، في قاعة المعارض الكبرى لجمعية محبي الفنون الجميلة ، ومعرضه الشامل الثاني عام ١٩٦٤ في قاعة الفنون الجميلة بمبنى الغرفة التجارية بالقاهرة .

وسافر مع معرضه إلى الولايات المتحدة الأمريكية ؛ الذي أستمّر ثلاثة أشهر في " نيويورك " و " سان فرانسيسكو " و " واشنطن " .

وفي عام ١٩٦٥ أقام معرضه السنوي في قاعة إخناتون بالقاهرة ، وقد سافرت لوحاته ؛ لتقدم للجمهور في مطار كنيدي بنيويورك . وفي السنوات الأخيرة أقام معرضين في بيروت ، وآخر في الدوحة .

أما في مصر ، فقد عرضت أعماله في أسيوط ، وطنطا ، وبورسعيد ، والإسكندرية . وفي عام ١٩٦٨ أقام معرضاً في بيته بالجيزة ، ومنذ عام ١٩٧٢ وحتى الآن يقيم الفنان معرضه السنوي في المركز المصري للتعاون الثقافي الدولي بالزمالك .

وبالإضافة إلى ما تقدم ، فقد أشترك صلاح طاهر فى معارض جماعية فى الخارج ؛ فى الصين والاتحاد السوفيتى وأمريكا وإيطاليا والمجر وتشيكوسلوفاكيا آنذاك وقد نشرت إحدى لوحاته التى عرضت بالخارج على غلاف كتاب " مصر وخلفتها " ، الذى أصدرته الهيئة العامة للإستعلامات .

كذلك فقد قام بوضع الرسوم التوضيحية لكتابى " النبى " و " حديقة النبى " من تأليف جبران خليل جبران ، وترجمة دكتور ثروت عكاشة ، وكذلك رسوم كتاب " إعصار من الشرق " لثروت عكاشة ، وكتاب " جبهة الغيب " للدكتور بشر فارس . ومن نشاط صلاح طاهر الثقافى أيضاً ، أنه ترجم كتاب " فى ظلال الفن " مع أحمد يوسف ، كما قام بمراجعة كتاب " حول الفن الحديث " الذى قام بترجمته كمال الملاخ .^(١)

وقد كرمته الدولة عن مجموع هذا النشاط الفنى والثقافى ، وأهدته جائزة الدولة التقديرية فى الفنون عام ١٩٧٤ ، مع وسام العلوم والفنون .^(٢)

وقد مر الأسلوب الفنى لصلاح طاهر بعدة مراحل ، بدأت بالأسلوب الأكاديمى فى المرحلة الأولى ؛ حيث برع فى رسم الوجوه الشخصية ، والمناظر الطبيعية . ثم تحول إلى الأسلوب التجريدى وعمره أربعة وأربعون عاماً حينذاك ؛ باحثاً عن القيم الموسيقية ، والألحان الموجودة فى الواقع .

ومنذ الستينات نجد أنه قد استقر عند صيغة تجمع بين التجريدية والتشخيصية بأسلوب إيجابى ، يتيح للمشاهد المشاركة فى خلق عالمه ، ومشخصاته ، ومعاشيتها عبر تقنية جريئة فى استخدام الملامس ، والعجائن اللونية ، بجرات وأمشاط عريضة ، حرة الحركة . وتتسم بعض أعماله بالتجمعات البشرية ذات أزياء ريفية ، وشعبية^(٣) ؛ معبرة عن معانى رمزية - وقد نراها تتحرك على خلفيات من عمائر إسلامية ، وأماكن ذات صلة بالواقع ، وإن كانت تحلق فى أجواء خيالية .^(٤)

وقد تطور فن صلاح طاهر على امتداد السنوات التالية إلى أن وصل إلى قمة فنه التجريدى ، واستخلص أشكاله من بين الدائرة فى دورانها ، والخط فى استقامته .

(١) صبحى الشارونى - صلاح طاهر - مرجع سابق ، ص ١٢ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٧ .

(٣) نعيم عطية ، مرجع سابق ، ص ٣٤ .

(٤) عز الدين نجيب ، مرجع سابق ، ص ٦٤ .

وصارت أشكاله بين الإنحناءات ، والالتواءات ، والدوائر ، والكوات العميقة التي تبدو كدوامات ، أو العواصف ، أو الحمم البركانية ، وجاءت النقط الصغيرة العديدة المتناثرة بعقلانية بعد ذلك ؛ لتكسب أعماله نوعاً من الزغالة البصرية ، تكمل أعماله المتحركة. (١)

التحليل الفني للشكل رقم (٤٨) للفنان " صلاح طاهر " :

يتميز هذا العمل الفني بأنه يفيض حيوية وحركة نتيجة للحركة الدائبة للأوساس صعوداً وهبوطاً ويميناً ويساراً في حركة مستمرة كما تبرز فيه القيمة الخطية المتمثلة في استخدام الخطوط المختلفة السمك والاتجاه واللون والخطوط هي الدليل الذي يقود العين إلى مركز الإنتباه في الصورة Center of Interest وهي تحمل رسالة أو فكرة يرغب الفنان أن ينقلها إلى الرائي وتكون محملة بمعان أو إحساسات حتى لو لم تزد الصورة عن أن تكون مجموعة من الخطوط. (٢)

فالخطوط المنحنية المتكررة في هذا العمل قد أعطت حساً وإيقاعاً منغماً يختلف عن إيقاع المساحات المصممة لتحقيق التنوع.

كذلك نرى أن الفنان في هذه اللوحة قد نجح أن يولف بين الألوان الساخنة والباردة والمحيدة المشبعة منها والأقل تشبعاً في درجات مختلفة من كل لون في منظومة لونية زاهية عملت خلفيتها القائمة على إبراز أشكالها وإعطاء إحساس بالعمق.

وبتأمل الأداء اللوني في هذه اللوحة نجد أن اللون أحياناً يسير مع الأشكال محدداً في إطارها ، وأحياناً يتخذ مسارات مختلفة عملت كشرائط لونية متوازية كلما قابلت مساحة أكسبتها لونها؛ لذلك نلاحظ أن الخط الواحد قد يتلون بأكثر من لون . وقد توزعت الألوان في هذا العمل بالنسب الآتية : الأحمر ٢٠% تقريباً ، الأصفر ٢٠% تقريباً ، الأزرق ٣٠% تقريباً ، الأسود ٢٠% تقريباً ، الأبيض ١٠% تقريباً.

وفي اللوحة تدرج لوني سواء بين اللون ودرجاته أو بين أكثر من لون . وهذا العمل وإن تنوعت أشكاله وألوانه إلا أنها قد جمعت عن طريق الوحدة التي تحققت نتيجة لتوافر عاملين أساسيين : الأول هو التنظيم الجيد في علاقة أجزاء التصميم بعضها وبعض . والثاني علاقة كل جزء منها بالتكوين الكلي . كما أن المنحنيات قد ساعدت على تحقيق وحدة التصميم ؛ إذ أنها تضم العناصر المتفرقة وتجمع شملها في كل يتميز بوحدة نقية. (٣)

(١) محمد حمزة ، مرجع سابق ، ص ١١١ .

(٢) عبد الفتاح رياض ، مرجع سابق ، ص ٦٧ .

(٣) A New English Dictionary of Historical Principal Founded the Materialism, Oxford, 1910, P. 25.



شكل (٤٨) صلاح طاهر ، سيمفونية .



التحليل الفني



التحليل الهندسي

التحليل الهندسى :

تعتمد بنائية هذا العمل على الأشكال المنحنية والأقواس المتنوعة فى قلب العمل الفنى بالإضافة إلى الخطوط المنحنية المتوازية المتقاربة من بعضها البعض والتي عملت كأطار لهذا العمل الفنى يشير إلى قلب اللوحة .

جاذبية سرى (١٩٢٦ - حتى الآن) :

تخرجت جاذبية سرى فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٨ ؛ وحصلت على دبلوم التدريس عام ١٩٤٩ ، ودراسات عليا مع مارسيل جرومير فى باريس عام ١٩٥١ ؛ وفى روما عام ١٩٥٢ ، وكلية سليد جامعة لندن عام (١٩٥٤-١٩٥٥) .

وعملت أستاذة للتصوير بكلية التربية الفنية جامعة حلوان حتى عام ١٩٨١ ، وأستاذة للتصوير بالجامعة الأمريكية عام (١٩٨٠-١٩٨١) .^(١)

وقد حصلت جاذبية سرى على العديد من الجوائز : منها جائزة روما عام ١٩٥٢ ، والجائزة الشرفية لبينالى فينيسيا ١٩٥٦ ، والجائزة الشرفية للخلق الفنى من بينالى القاهرة ١٩٥٧ ، والجائزة الثانية فى الحفر من بينالى الإسكندرية ١٩٥٩ ، والجائزة الأولى لصالون القاهرة ١٩٦٠ ، والجائزة الكبرى الرابعة للفن العالمى المعاصر ١٩٦٨ ، وجائزة الدولة التشجيعية للتصوير ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ١٩٧٠ ، وجائزة دار أوبرا القاهرة لتصميم رباعية نسجيات ١٩٩٠ .

وكذلك فقد حصلت على زمالة تفرغ الدولة من وزارة الثقافة لمدة ستة سنوات ، وزمالة مؤسسة هانتجتن هارتفورد الأمريكية ، لوس أنجيلوس ١٩٦٥ ؛ وزمالة الهيئة الألمانية لتبادل الأساتذة ، برلين الغربية ١٩٧٥ ؛ وزمالة فولبرايث و "المتحف الوطنى لفنون المرأة" بواشنطن العاصمة ١٩٩٣ ، وكذلك فهى عضو فى نقابة الفنون التشكيلية، وجمعية محبى الفنون الجميلة، وجماعة الحفارين المصريين ، وأتيليه القاهرة ، ووكالة الغورى ، ولجنة الفنون التشكيلية سابقاً بالمجلس الأعلى للثقافة ، والجمعية الدولية لنقاد الفن " الأيكا " بباريس .

ولجاذبية سرى ثمانية وخمسون معرضاً خاصاً فى مصر ، والبلاد العربية ، وأوروبا ، والولايات المتحدة الأمريكية ، وكندا ، والإشتراك فى معارض جماعية ودولية فى مصر ، وبلاد العالم .

(١) محمود البيسونى - جاذبية سرى - الهيئة العامة للإستعلامات - سلسلة وصف مصر من خلال فنون التشكيلية - القاهرة - ب.ت. ، ص ١٨-٢٣ .

وقد مرت أعمال الفنانة " جاذبية سرى " بعدة مراحل بدءاً من مرحلة الواقعية الزخرفية (١٩٥٦-١٩٥١) التي أهتمت فيها برسم الشخص ، بملامحها وسلوكها الطبيعي ، وبكثرة التفاصيل ، والزخارف مروراً بالواقعية التعبيرية (١٩٦٠-١٩٦٠) ، التي تحولت فيها الشخص إلى عناصر هامة ، داخل أبنية تجريدية .

ثم مرحلة البيوت (١٩٧٦-٦٠) التي تميزت بالبيوت الكثيرة ، والنوافذ المحدقة كالعيون الحزينة ، أو الفرحة ، ممتدة في تراكيب ، وتداخلات الأرابيسك ، فكانت أعمالها نتاجاً لهضم ذلك الفن العربى الأصيل ، ودمجه مع الوعى بالتصوير التجريدى الحديث .

ثم الفترة الرابعة من حياتها الفنية ، وهى الصحراء (٧١-٧٥) حيث انتقلت من التفاصيل الدقيقة إلى الرخابة ، والتبسيط الشديد ، ومن نبض المدنية إلى سكون الصحراء وموحياتها الصوفية .

بعد ذلك تأتى الفترة الخامسة وهى " المزوجة بين البيوت والصحراء " (٧٩-٧٥) وفيها مزجت بين الشخص ، والصحراء ، فى تراكيب جديدة تجريدية وتشخيصية معاً من خلال حس تعبيرى طاغى ، فى حوار بدى " كإنسجام التناقض " أو " توافق التباين " .^(١)

وأخيراً (المرحلة السادسة) وهى مرحلة الجمع ، والبلورة (٧٩- حتى الآن) . وهى جمع وبلورة كل تجاربها السابقة ، حيث يبدو فيها تحول الشخص لبيوت ، والبيوت لشخص ، وانصهار الصحراء مع الشخص ، والبيوت فى جو غنى بالحوية ، والحركة .^(٢)

ولها مقتنيات بمتحف الفن الحديث بالقاهرة ، والإسكندرية ، ومجموعات خاصة فى مصر ، والبلاد العربية ، وأوروبا ، واسيا ، وإفريقيا ، والولايات المتحدة الأمريكية ، وكندا .^(٣)

(١) الكatalog الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الخامس والعشرون - البوبيل الفضى - ١٩٩٧ .

(٢) محمود السيونى ، جاذبية سرى ، مرجع سابق ، ص ٢٣ .

(٣) الكatalog الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الخامس والعشرون - البوبيل الفضى - ١٩٩٧ .

وبرغم تطور أسلوب جاذبية سرى فى اتجاه الحداثة والتجريد ، فإنها لم تبتعد
لفنها عن القضايا الاجتماعية ، والسياسية سواء فى لوحاتها عن النيل ، أو عن بيوت
المدينة المكتظة بالبشر ، أو بغزو الإنسان للصحراء ، أو بتفجير قوى الإنسان حتى
من داخل الهرم^(١) ، أو بوقوفها خلف لواء نصره الطفل ، والمرأة من أجل إطلاق
الحرية النسوية ، وفكها من أغلال التقاليد البالية المكبلة بها. كان ذلك من خلال
مضمون أعمالها ، وإبداعاتها الفنية المطروحة فى ساحة العرض العام والخاص ؛
والتي كانت تحمل مضموناً اجتماعياً ، حضارياً ، نابغاً من لمساتها الإنسانية الراهفة ،
ذات الأسلوب الطفولى التلقائى .

وتعتبر جاذبية سرى أحد الفنانات القلائل الذين انصتوا للغة " التعبيرية
التجريدية " وهى تقتحم المجهول بجسارة ؛ مما جعلها تأخذ خطأ سلساً ، ذو حلقات
مقاربة ، حلزونية إلى القمة ، تحل أكثر القضايا الجمالية بلمساتها التجريدية داخل
لوحاتها المملوءة بالحرارة ، والنضج .

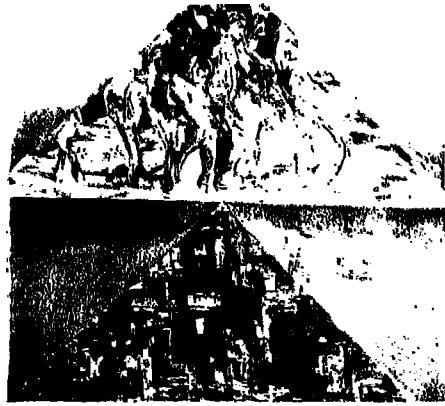
ويقول الناقد المعروف إيميه ازار فى مقدمة كتالوج معرضها عام ١٩٩٠ "
لقد أتاحت جاذبية سرى لنا الفرصة أن نتابع من خلال أعمالها خطواتها على الدرب؛
لتأخذ مكانها فى المجال الدولى بين التعبيريين اللاتشخيصيين " .^(١)
التحليل الفنى للشكل رقم (٤٩) للفنانة " جاذبية سرى " :

يتضح فى هذا العمل الشخصية المصرية التى تمثلت فى الهرمين اللذين فى
هذه اللوحة وتبدو ثمة اختلافات فى الهرمين ، فالأشكال التى تشغل الهرم العلوى
عبارة عن أشكال منحنية إنسيابية ، بينما الأشكال التى تشغل الهرم السفلى جاءت
عبارة عن أشكال هندسية تمثل شكل البيوت ؛ مما أدى إلى إحداث نوع من التباين
أثرى العمل الفنى عن طريق الجمع بين طرفى النقيض أو الانتقال السريع من حالة
لأخرى .

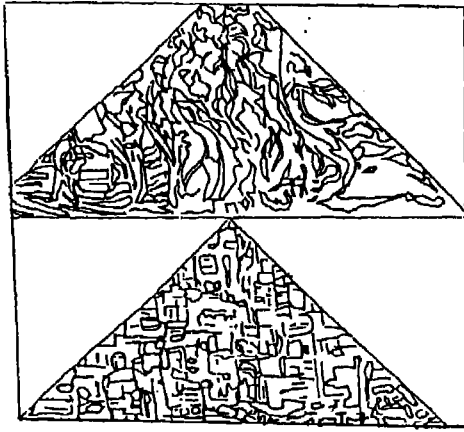
كذلك فإن أرضية الهرم العلوى تتدرج من الأصفر القاتم إلى الفاتح بينما نجد
أن أرضية الهرم السفلى تتدرج من البنفسجى إلى الأزرق ؛ أى من الفاتح إلى القاتم
مما ساهم فى إعطاء جو مختلف لكل جزء من اللوحة فتبدو خلفية الهرم العلوى

(١) عز الدين نجيب ، مرجع سابق ، ص ٧٦ .

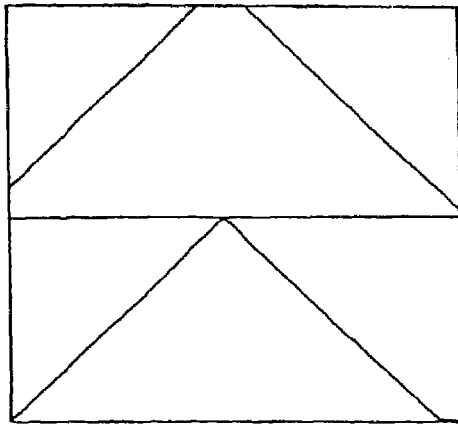
(٢) محمد حمزة ، مرجع سابق ، ص ١٨٤-١٨٨ .



شكل (٤٩) جاذبية سرى * تكوين من مصر * زيت على قوال ، مجموعة الفنان ، ١٩٧٨م



التحليل الفني



التحليل الهندسي

وكانها صحراء بينما تبدو خلفية الهرم السفلى وكأنها سماء . كذلك فإن الألوان فى هذا العمل قد لعبت دوراً هاماً فى إحداث التباين السابق ذكره عن طريق اختلاف توزيع الألوان فى كل هرم عن الآخر ، بالرغم من أن نفس المجموعة اللونية قد استخدمت فى كلا الهرمين ؛ فمثلاً الدرجات الفاتحة توجد بنسبة أكبر بكثير فى الهرم العلوى عن نسبة الدرجات الفاتحة فى الهرم السفلى وهكذا . وقد وزعت الفنانة الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأحمر ٢٠% تقريباً ، الأصفر ٢٠% تقريباً ، البرتقالى ١٠% تقريباً ، الأزرق ١٥% تقريباً ، البنفسجى ٢٠% تقريباً ، الأسود ٥% تقريباً ، الأبيض ١٠% تقريباً .

التحليل الهندسى :

تعتمد بنائية هذا العمل على تقسيم اللوحة إلى جزئين ، كل جزء يشغله مثلث يختلف فى المساحة والارتفاع عن الآخر فالمثلث الموجود فى الجزء السفلى من اللوحة (والذى يعبر عن الهرم) مساحته وارتفاعه أصغر من المثلث الذى يعبر عن الهرم فى الجزء العلوى مما أعطى إحساساً بالتنوع .

محمد طه حسين (١٩٢٩ - حتى الآن) :

ولد محمد طه حسين عام ١٩٢٩^(١) ، وتخرج فى كلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان ، وحصل على دكتوراة الفلسفة من كلية الفلسفة بجامعة كولونيا - ألمانيا الغربية " تاريخ فن مقارن وأثار " .

عمل طه حسين أستاذاً لتاريخ الفنون المعاصر ، والتصميم ، والخزف بكلية الفنون التطبيقية ، ثم تولى منصب رئيس قسم التصميمات الصناعية عام ١٩٧٥ . كذلك عين عميداً للكلية فى الفترة بين عامى ١٩٧٩ و ١٩٨١ ، ورئيساً للثقافة الجماهيرية منذ عام ١٩٨٧ وحتى ١٩٨٩ .

وطه حسين عضو فى عدة لجان منها : لجنة التحكيم الدولية لمطبوعات اليونيسيف " نيويورك " ، ولجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة ، ورئيس لجان تحكيم جوائز الدولة التشجيعية .

(١) الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية - الرابع والعشرين - المركز القومى للفنون التشكيلية ، ١٩٩٥م .

وقد شارك محمد طه حسين ، وأقام عدة معارض محلية وخارجية فى كل من : أوروبا الشرقية ، شتوتجارت ، ميونخ ، بروكسل ، ترينالى الهند ، موناكو ، بينالى فينيسيا ، اليابان ، بينالى بلجراد ، بينالى فالبريزو .

حصل محمد طه حسين على العديد من الجوائز منها : جائزة التصوير الأولى من المركز القومى للفنون عام ١٩٨٥ ، وجائزة السجاد المالمى للأوبرا عام ١٩٨٩ ، وجائزة شرفية من المعرض الدولى للتصوير بموناكو .

وقد أتخذ محمد طه حسين عدة أساليب فنية مختلفة خلال رحلته الفنية الطويلة . فقد استوعب الفنان بقدرة فائقة ورؤية حديثة قوانين الفنون البصرية ، عندما طرق تجاربه المتعددة بروح المغامرة ، والبحث ، والاستكشاف ، وتأصيل أبعاد إنتاجه ، واستلهامه لتراثه الحضارى العريض . فنجده فى بداية مرحلته التجريدية يبنى إبداعات من تركيبات هندسية عبارة عن أشكال دائرية ، وبيضاوية ، ومثلثة تغلب عليها الصيغة الترددية ؛ محدثاً نوعاً من التنغيم الموسيقى الهندسى المحسوب تصميمه بأسلوب رياضى بحت ، يرجع فى أصوله إلى فن " الأوب ارت " أو الخداع البصرى .^(١)

ثم يتحول طه حسين إلى الأعداد ، والأرقام العربية (ذات الأصول الهندسية) ، يبنى منها تركيباته ، وإيقاعاته البسيطة ؛ معبراً عن حركات ديناميكية تحدها تقسيمات جمالية واضحة ، متلازمة مع قدرة الفنان الزخرفية ، وتكراره العنصر الواحد بأشكال متماثلة يتخللها تكبير ، وتصغير لنفس العنصر .

وعموماً فإن طه حسين يجمع بين التعبيرية ذات اللمسات التشخيصية ، والرموز التراثية ، وبين أسلوب التجريدية الخالصة ذات الرؤى البصرية ، الهندسية فى محاولة للمزاوجة بينهما ، ولكن المدقق ، والمحلل لإنتاج الفنان فى رحلته ، يجد أن أعماله بشكل عام تميل بتقلها نحو التجريد العقلانى .^(٢)

(١) عز الدين نجيب ، مرجع سابق ، ص ١٣٨ .

(٢) محمد حمزه ، مرجع سابق ، ص ٩٠ .

التحليل الفني للشكل رقم (٥٠) للفنان " طه حسين " :

يتفرد هذا العمل بكونه يطرح قضية قومية هي : الحفاظ على نهر النيل ورعايته ؛ لذا جاء العمل واضحا وصريحا لأن الفنان قصد أن يفهم كل من يراه بل واستخدم الكتابة العربية ؛ لتوضيح هدفه ، وليضمن أن يصل مضمون القضية التي يعالجها إلى كل مشاهد عن طريق الشكل والخط العربي .

ويعد توزيع الكتابة العربية على جانبي اللوحة من أعلى وأسفل عاملا قد حقق نوعا من الاتزان في اللوحة ، كما أن اختلاف لون الكتابة في كل مرة حقق اختلافا يجذب انتباه المشاهد بالإضافة إلى تكرار نفس الكلمة قد أكدها وركز على مضمونها ؛ فالشيء الذي يتكرر يتأكد ويتحول إلى ملحمة بعكس الشيء الذي يمر على أبصارنا مرة واحدة فإنه يمثل إلى التلاشي والنسيان .^(١)

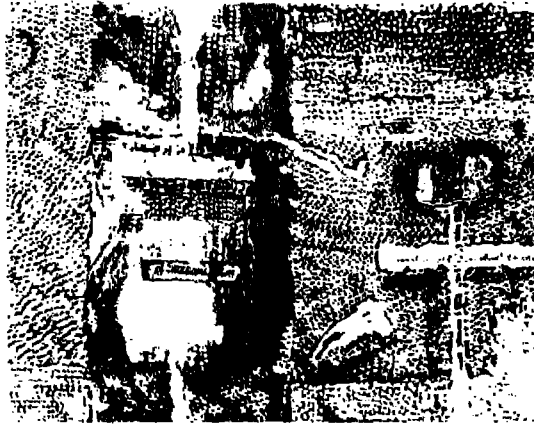
وقد استطاع " طه حسين " أن يعطي شكل النهر السيادة والتفرد في اللوحة وهو ما يتناسب مع القضية التي هو بصدها وذلك عن طريق تكثيف اللون الأزرق بدرجاته المختلفة للدلالة عليه ، بينما شغل معظم اللوحة بلمس من الأبيض ، والأزرق الفاتح ؛ كذلك فإن استخدام الدرجات المختلفة من اللون الأزرق قد أدى إلى الإيحاء بحركة مياه النهر من جهة وصفائه من جهة أخرى ؛ كذلك فإن الملمس قد أعطى الإحساس بالحركة التي تتخذ مسارات متعددة مختلفة الإتجاه والميل والإنحاء .

كذلك نلاحظ أن هذا العمل قد جمع بين الألوان الساخنة في مناطق قليلة ؛ لجذب الانتباه وسط ألوان أقل سخونة منها توحى بالجدية والوقار في طرح قضية هذا العمل . وقد وزعت الألوان في هذا العمل بالنسب الآتية : الأحمر ٥% تقريبا ، الأصفر ٥% تقريبا ، الأزرق ٣٠% تقريبا ، البنفسج الفاتح ١٠% تقريبا ، البنفسج الغامق ٢٠% تقريبا .

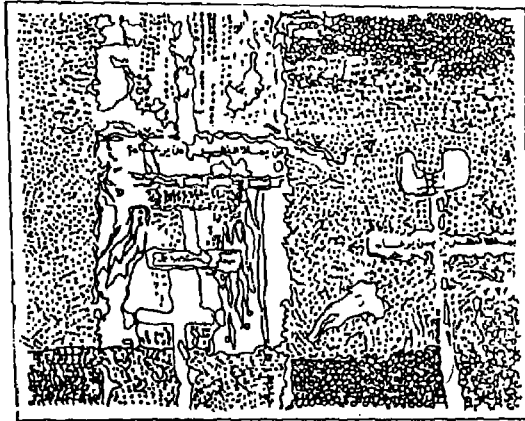
التحليل الهندسي :

وتعتمد بنائية هذا العمل على تقسيم اللوحة إلى مستطيل كبير طولي غير منتظم يحتوي على مستطيل رأسي يقابله من أسفل مستطيلان أفقيان ثم مستطيل أفقي ثم مستطيل آخر رأسي ، ثم مستطيل أفقي ، ثم شكل يشبه (+) غير منتظم ويقابل المستطيل الكبير من أعلى اليمين شكل شبه مستطيل وفي يمين المستطيل الكبير نجد شكل (+) ونجد في أسفل العمل مستطيل بعرض اللوحة ويقطع المستطيل الكبير .

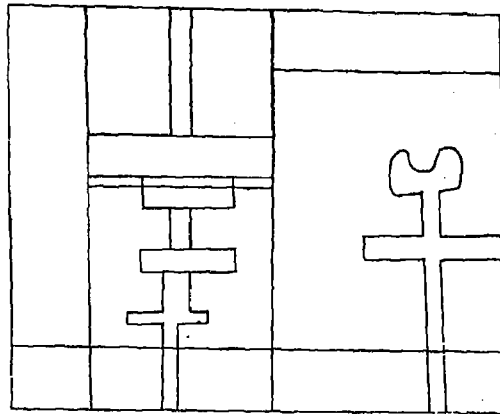
(١) محمود البسيوني ، اسرار الفن التشكيلي ، مرجع سابق ، ص ٥٦ .



شكل (٥١) محمد طه حسين ، بدون عنوان .



التحليل الفني



التحليل الهندسي

عبد الرحمن النشار (١٩٣٢ - ٢٠٠٠) :

من مواليد القاهرة عام ١٩٣٢، حصل على دبلوم كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٦، ودبلوم المعهد العالى للتربية الفنية عام ١٩٥٧، ومنحة التفرغ من وزارة الثقافة عام ٦٨-١٩٦٩، ودبلوم أكاديمية الفنون الجميلة بودابست ١٩٧٠. (١)

نال عبد الرحمن النشار درجة الدكتوراة فى التربية الفنية - تخصص تصوير - من جامعة حلوان عام ١٩٧٨؛ وعمل أستاذاً للتصوير، ورئيس قسم التعبير الفنى بكلية التربية الفنية، ووكيلاً للدراسات العليا بها، كما عمل أميناً عاماً لنقابة الفنون التشكيلية عام ١٩٨٧.

وقد أقام النشار العديد من المعارض الخاصة (منذ عام ١٩٦٠) فى متحف الفن الحديث، وأتيليه الإسكندرية، والقاهرة، وقاعة إخناتون، والمركز الثقافى الألمانى.

بالإضافة إلى المعارض الجماعية لجماعة المحور، وبينالى هافانا - كوبا ١٩٨٦، والمهرجان التشكيلى العالمى - بغداد ١٩٨٦، وبينالى فينيسيا الدورة ٤٣ عام ١٩٨٨، وبينالى القاهرة الدولى الرابع ١٩٩٤.

كما حصل النشار على العديد من الجوائز منها جائزة التصوير الأولى - صالون القاهرة عام ١٩٦٨ عن لوحة " مأساة القدس "؛ وجائزة الدولة التشجيعية فى التصوير، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٨٠، وجائزة التصوير الأولى - بينالى القاهرة الدولى الرابع عام ١٩٩٤. وله مقتنيات بالداخل والخارج. (٢).

التحليل الفنى للشكل رقم (٥١) للفنان " عبد الرحمن النشار " :

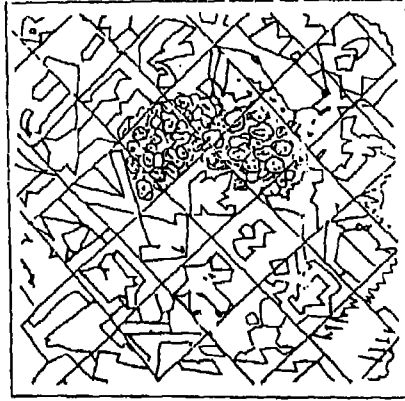
يعتمد هذا العمل فى تصميمه على المربعات المائلة المتماسكة مع استخدام الظلال السوداء التى توحى بإرتفاع بعض الأشكال عن الأخرى، وكل مربع فى هذا العمل تشغله أشكالاً هندسية مميزة عن الأشكال الهندسية التى تشغل مربعاً آخر. وتأخذ هذه الأشكال الهندسية درجات مختلفة من نفس اللون سواء اللون الأزرق بدرجاته أو البرتقالى مع التنوع فى توزيع الألوان فى كل مربع عن الآخر، فاللون الذى يمثل الأرضية فى مربع ما قد يمثل شكلاً فى مربع آخر وهكذا.

(١) الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرين - مرجع سابق، ١٩٩٥م.

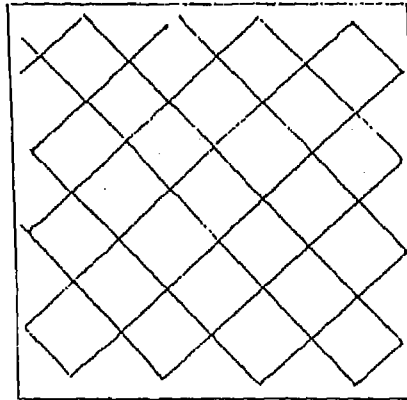
(٢) الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الخامس والعشرين (اليوبيل الفضى) ١٩٩٧



شكل (٥١) عبد الرحمن النشار ، "علاقات عضوية هندسية" ، زيت على قماش



التحليل الفني



التحليل الهندسي

وبتأمل اللوحة نجد أن هناك جزءاً متميزاً عن باقي الأشكال عبارة عن أشكال مستديرة بغير انتظام يمزج فيها الفنان الأزرق ، والبرتقالي ، والأسود مع الأبيض وقد تداخلت هذه الأشكال في بعض المناطق مع تلك المربعات ؛ ليحدث نوعاً من التباين والتنوع في الأشكال وهذا عامل هام فلا بد أن يتضمن العمل الفني عنصر التنوع حتى يكتسب ثراءً ويصل إلى الإيقاع الموسيقي .^(١)

ويلاحظ أن هناك ظلال خفيفة من اللون الأزرق في المربعات البرتقالية ؛ لتقوى الإحساس بالأشكال وتدعم وحدة العمل الفني . وقد وزعت الألوان بالنسب الآتية : الأحمر ١٥% تقريباً ، البرتقالي ١٥% تقريباً ، السوردي ١٠% تقريباً ، الأزرق الغامق ١٥% تقريباً ، الأزرق الفاتح ١٥% تقريباً ، التركواز ١٥% تقريباً ، البني ١٠% تقريباً ، الأبيض ٥% تقريباً .

وإذا تأملنا أعمال عبد الرحمن النشار الفنية ، فإننا سنكتشف أنه قد وجد في " المربع " لغة تعبيرية متواصلة ، متجاوزة حدود الزمان والمكان . ولم يسجل النشار المربع كما هو ؛ بل جزأه إلى مربعات داخل مربعات ، شاغلاً الفراغ البصري بمربعات متساوية ، ومختلفة متباينة ألوانها ، ومتناقضة أحياناً ، تظهر أشكالها الداخلية في أشكال محدبة ، أو مقعرة ؛ نتيجة تواصل أقطارها ، أو اختلاف درجات ألوانها . واستمر تجريبه ، وتوالد عناصر إلى أن توصل إلى تعقيدات ، تداخل فيها الإدراك الفراغي بين " الشكل والخلفية " ؛ لتدرك عين الراى حقيقتين متناقضتين ، تميز ما بينهما من متناقضات متبادلة ، بين الأمامى والخلفى ، الزائد والناقص ، الضوء والظل ، العلوى والسفلى ، والتي أوحى للفنان برفع ، وإبراز المربع عن أخيه من زواياه الأربع ، أو من زواياه المتجاورة ، أو المتقابلة^(٢) ؛ مستهدفاً خلق إيقاعات بصرية ، وموسيقية .^(٣)

ولم يقف الفنان عند ذلك الحد ؛ بل جعل تلك المربعات المتكررة والمتشابكة في نسيج اللوحة تنحني ، وتتقوس ، مذكرة إيانا بالمقرنصات المميزة للعمارة الإسلامية . كذلك فقد جمع النشار في لوحاته بين العناصر الهندسية الصارمة ، والعضوية ذات الأسطح الملتفة الناعمة ؛ ليشكل نسيجاً مترامياً الأطراف ، بجميع

(١) محمود البسيوني ، أسرار الفن التشكيلي ، مرجع سابق ، ص ٥٦ .

(٢) محمد حمزة ، مرجع سابق ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ .

(٣) عز الدين نجيب ، مرجع سابق ، ص ١٠٥ .

أبعاده ؛ محاولاً الموازنة بين التراكيب الهندسية ، والطبيعية العضوية ؛ ليحقق وحدة معمارية متكاملة .

التحليل الهندسي :

بتأمل هذا العمل نجد أن بنيته تعتمد على تقسيم اللوحة إلى عدة مربعات ومستطيلات ذات اتجاهات مائلة متوازية ومتعامدة على بعضها البعض . وهذه المساحات ذات مساحات شبه متساوية مع وجود المثلثات التي تشغل أطراف اللوحة .

والجدير بالذكر أن كل الأشكال السابقة كان منبعها هو تلافى الخطوط المائلة المتعامدة على بعضها البعض .

عادل الفيشاوى (١٩٤٤ - حتى الآن) :

ولد عادل الفيشاوى عام ١٩٤٤ ، وتخرج من معهد الفنون الجميلة - ليوناردو دافنشى عام ١٩٧٣ . وهو عضو عامل بنقابة الفنانين التشكيليين ، وجمعية محبى الفنون الجميلة .

ولعادل الفيشاوى العديد من الأعمال ، التي عرضت بالمعارض ، والمعرض العام منذ نشأته حتى دورة عام ١٩٦٦ ، بالإضافة إلى المعارض الخاصة به ، مثل معرض خاص فى سبتمبر ١٩٨٥ ، ومعرض خاص فى أغسطس عام ١٩٨٧ ، وكذلك أقيم له معرض فى سراى الأوبرا ، ومعرض خاص فى نقابة التشكيليين مع المركز القومى فى يونيو ١٩٦٦ ؛ ومعرض خاص فى جمعية محبى الفنون الجميلة فى مارس عام ١٩٧٧ .

والجدير بالذكر أن عادل الفيشاوى ، شارك بمعرض بينالى الإسكندرية الرابع عشر ، ومعرض تصحيح الطوابع بألمانيا عام ١٩٩٠ .

وله مقتنيات بمتحف الفن الحديث ، وحصل على ميدالية برونزية من معرض " ماكدانيك ، بولندا ١٩٩١ ، وميدالية ، وشهادة الإبداع من المعرض القومى العام ، والمركز القومى للفنون التشكيلية .^(١)

ويلاحظ فى أعمال الفنان عادل الفيشاوى تصوير الطبيعة ، ولكن بأسلوب خاص به وبحس فنى مميز كما فى شكل (٥٥) .

ويرى الفنان صلاح طاهر أن الفنان الأصيل لا مناص له من دراسة تلك القيم التى نسميها المرحلة الأكاديمية ؛ ثم ينطلق بعدها إلى آفاق لا حدود لها فى التناول ؛

(١) الكتلوح الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرون - ١٩٩٥ .

لأن الفنان هو الأسلوب المميز عن غيره ، وهذا ما ينطبق على الفنان عادل الفيشاوى على حد قول صلاح طاهر^(١).

فقد استطاع الفيشاوى أن يترجم رؤيته للطبيعة من منظور معمارى هندسى فى بنائية جمالية ، وإنسجام علاقات لونية ؛ مما يحبب الكثير فى فنه .

ولكى يصل إلى هذه الرؤية قام الفنان بعدة تجارب حتى وصل إلى هذه البصمة ، التى هى ثمرة لكل تجاربه المتأنية فى بحثه عن الحدائق دون قفزات غير محسوبة ، ودون ابتعاد ، أو انفصال عن القيم الأساسية للفن عبر تاريخه الطويل^(٢).

وفى معرضه عام ١٩٩٣م ، عرض الفيشاوى تجربة جديدة من نوعها ، حيث يعرض الفنان اللوحة الواقعية ، ويقابل نفس اللوحة بالإنطباع التجريدى ، مما يثرى الإحساس بالعمل الفنى^(٣).

التحليل الفنى للشكل رقم (٥٢) للفنان " عادل الفيشاوى " :

يقوم هذا التصميم على تبسيط مظاهر الطبيعة والتعبير عنها فى لغة مبسطة قوامها الخطوط المائلة والمنكسرة تتوازى أحياناً وتختلف فى درجات ميلها واتجاهاتها فى أحيان أخرى .

وترى الدارسة أنه من مميزات هذا العمل أنه استطاع أن يعبر عن أشكال مختلفة كالأرض والشجر والطريق والبيت بوسيلة واحدة هى الخط بأوضاعه المختلفة .

ففى تعبيره عن الشجر استطاع أن يصور الشجر بأحجام مختلفة وفى أوضاع متباينة ، كما أنه من خلال الفواتح والقوائم قد استطاع أن يحدث نوعاً من التجسيم والتعبير عن الظلال بأسلوب الفنان الخاص كما يبدو فى الشجر ؛ وعندما أراد الفنان أن يعبر عن البيت ويميزه عن مظاهر الطبيعة الأخرى اختار له لوناً فاتحاً مميزاً عن باقى الألوان التى استخدمها فى تصوير الطبيعة كما أن زوايا ميل الخطوط التى عبر بها عن هذا البيت تختلف عن زوايا ميل الخطوط فى باقى التصميم .

وبالنسبة للألوان فهى لم تأت ألواناً صريحة وإنما جاءت ألواناً مكونة تعكس رؤية الفنان وحسه الفنى المرهف الذى استطاع تحقيق التوازن بين الألوان الفاتحة والمتوسطة والقائمة فى منظومة تتسم بالدعوة إلى التأمل الهادئ لجمال الأسس

(١) صلاح طاهر - الكتالوج الخاص بمعرض الفنان عادل الفيشاوى بجمعية محبى الفنون الجميلة

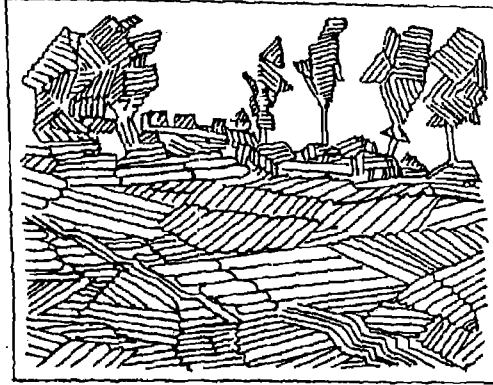
- جاردن سيتي ، ١٩٩٧ .

(٢) كمال الجوبلى - الكتالوج الخاص بمعرض الفنان عادل الفيشاوى - نقابة التشكيليين - ١٩٩٦ .

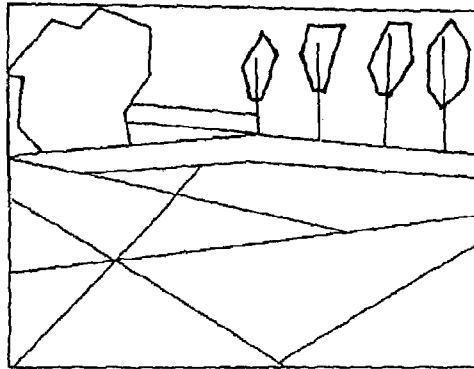
(٣) حسن عثمان - معرض الفنان بسراى النصر بأرض المعارض بالجزيرة ، ١٩٩٣ .



شكل (٥٢) عادل الفيشارى " طبيعة مصرية " ، ١٠٠×٨٠ سم



التحليل الفنى



التحليل الهندسى

الهندسية التي تقوم عليها الطبيعة في هذا العمل الفني الذي يتسم بالوحدة التي ربطت بين أجزائه ووحدت فيما بينها.^(١) وقد وزعت الألوان في هذا العمل بالنسب الآتية : الأحمر ١٥% تقريباً ، الأصفر ١٠% تقريباً ، البرتقالي ٢٠% تقريباً ، الأزرق ١٠% تقريباً ، الأخضر ١٠% تقريباً ، الوردى ٥% تقريباً ، البنى ١٥% تقريباً ، الأسود ٥% تقريباً ، اللبنى ٢٠% تقريباً .

التحليل الهندسي :

تعتمد بنائية هذا العمل على تقسيم اللوحة إلى عدة أشكال هندسية ، ففي أعلى اللوحة نجد خطوطاً رأسية متوازية عبر بها الفنان عن الأشجار ثم نجد عدة مستطيلات للتعبير عن شكل البيت وأسفل هذه الخطوط يبدأ الفنان في تقسيم اللوحة إلى عدة أشكال عبارة عن أشكال منكسرة الرباعية (كأشباه المنحرف) والأشكال المنكسرة الخماسية والسداسية وهكذا في ترتيب استطاع به الفنان التعبير عن موضوع العمل الفني .

أحمد نوار (١٩٤٥ - حتى الآن) :

ولد أحمد نوار في الشين ، غربية ، عام ١٩٤٥ . تخرج في كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٧ ، وحصل على الأستاذية في الرسم المعادلة لدرجة الدكتوراة المصرية من مدريد عام ١٩٧٥ ؛ وعمل أستاذا بكلية الفنون الجميلة بجامعة حلوان . كما أسس كلية الفنون الجميلة بجامعة المنيا ؛ وعين عميدا لها في الفترة بين عام ١٩٨٢ و ١٩٨٨ .

تولى أحمد نوار رئاسة الإدارة المركزية للمركز القومي للفنون التشكيلية ، وكذلك تولى رئاسة قطاع المتاحف بالمجلس الأعلى للآثار منذ عام ١٩٩٤ .

أقام نوار العديد من المعارض الخاصة ، التي بلغت ستين معرضا في مصر ، والنرويج ، وأسبانيا ، والولايات المتحدة الأمريكية ، والعراق ، والكويت ، وإيطاليا ، وكوبا ، والسويد .

واشترك في بعض المعارض للجروبو كينشي بأسبانيا ، ودول أوروبا ، وأمريكا منذ عام ١٩٧٤ ، وحتى عام ١٩٧٧ ؛ وكذلك اشترك في الكثير من المعارض الجماعية والعامة والدولية .

(١) محمود البسيوني ، أسرار الفن التشكيلي ، مرجع سابق ، ص ١٨ .

وقد حصل نوار على سبع وعشرين جائزة محلية ودولية منها جائزة إيبشا بأسبانيا عام ١٩٦٨ ، وجائزة بينالى الإسكندرية عامى ٧٢ و ١٩٧٨ ، وجائزة بينالى فريد ريسكتاد بالنرويج عامى ١٩٨٠ و ١٩٨٩ ، وكذلك جائزة بينالى كاراكوف ببولندا عام ١٩٨٦ ، وجائزة بينالى القاهرة عام ١٩٨٦ ، وجائزة الإختيار لمنظمة اليونسكو عام ١٩٨٦ ، وجائزة الشراع الذهبى فى بينالى الكويت ، وجائزة المعرض العام عام ١٩٨٤ ، وجائزة الطلائع عام ١٩٦٦ .

وفى عام ١٩٧٩ نال جائزة الدولة التشجيعية ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٧٩ .

كما نال وسام الاستحقاق المدنى من الملك خوان كارلوس ملك أسبانيا عام ١٩٩٤ ، ووسام أوفيسير الحكومة الفرنسية عام ١٩٩٥ .^(١)
وله مقتنيات فى العديد من المتاحف والهيئات الدولية .
كانت تجربة نوار فى حرب الاستنزاف هى الدافع الأساسى لأعماله (تعبيرياً ، وجمالياً) طوال رحلته الفنية حتى اليوم .

فقد أقيم أول معرض للفنان عام ١٩٦٩ ، وهو مجند فى الخطوط الأمامية ، على شاطئ القنال . حيث أحضر معه بعض مخلفات المعارك التى شارك فيها من شظايا القنابل ، ودانات المدافع ، ووظفها لتشكيل أعمال نحتية مباشرة^(٢) . بالإضافة إلى سلسلة لوحاته الشهيرة " الشهيد " ، و " الصعود " ، و " الهدف " حيث اتخذ الشكل الإنسانى للشهيد فى تلك السلسلة " قالباً مبتكراً " يوحى بأن ثمة حياة تدب فى تلك الأشكال العجيبة ، السابحة فى الفضاء . لم يعد الشهيد بشراً ، إنما لفافات من القماش تطير فى الهواء ، تدور خيوطها ، تتسنى كأنها الحبل السرى ، يربط الشهيد بأمه الأرض ، فى أسلوب سيربالي يجتذب حواس المتلقى ، ويستنهض خياله ، وفكره ، وإعادة تقييمه لأهداف الحياة . وهذا مضمون جوهرى لا يخلو منه أى عمل فنى عظيم .

كما أنه رمز فى نفس الوقت إلى الشهيد الحى إنسان القرن العشرين المعاصر ، الذى قتلت فرديته ، وأصبح يحيا بلا قرار^(٣) .

(١) الكتلوح الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرون - وزارة الثقافة - المركز القومى للفنون التشكيلية - ١٩٩٥ .

(٢) عز الدين نجيب ، مرجع سابق ، ص ١٠٣ .

(٣) مختار العطار ، رواد الفن وضيعة التنوير فى مصر (الجزء الثالث) - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ١١٣-١٢١ .

وفى السبعينات نرى نوار يغادر مسرح التشخيص ، ويتحول من السيرىالية بما فيها من أغراب فى الخيال ، واختراع كائنات غامضة ، إلى " التجريدية " حيث نلاحظ ذلك فى سلسلة " الصمت " ، و " الحركة " التى ابدعها بين عامى ١٩٧٣ ، ١٩٧٤ ، حيث تشحب العناصر التشبيهية فى لوحاته .

ثم يتجه نوار إلى التجريد المطلق ، ويتحول إبداعه إلى حسابات دقيقة ومنعة عقلية ، وإبهار فى الأداء ، وكأنه رسوم الكمبيوتر ، حيث يرى نوار فى هذه المرحلة أن العمل الفنى يكون ولا يقول (كتل اتجاهات التجريد المطلق) ، لكنه قبل ذلك كان إبداعه يكون ، ويقول أيضا .

التحليل الفنى للشكل رقم (٥٣) للفنان " أحمد نوار " :

بتحليل هذا العمل الفنى نجد أن الضوء له دور هام فى إبراز الأشكال التى أرد الفنان التركيز عليها يتمثل ذلك فى الإضاءة العالية التى تحققت باستخدام الدرجات الصفراء والبيضاء .

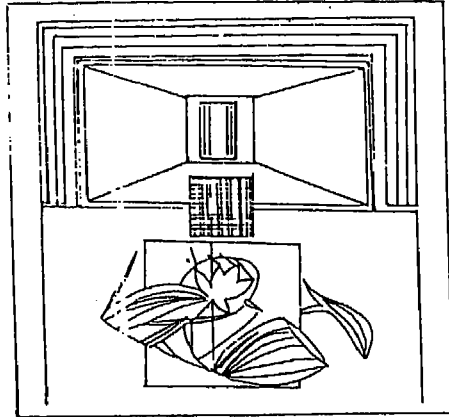
وقد كشف " مبرانت " فى أعماله أن عنصر الضوء يمكن أن يكون أداة للبناء والتجسيد فى الفن التشكلى ؛ فالضوء بمغزاه الفنى يعنى النور الذى يعين على إبراز خصائص الأجسام وطبيعتها الذاتية المميزة ويزيد وضوحها ، أما الظلام فينتشر على الأجسام ليزيدها غموضاً ويخفى معالمها؛ لذلك فالضوء هو الشعاع الذى يكشف خبايا الأشياء ويجلو تفاصيلها .^(١)

ونجد فى هذا العمل أن الأشكال قد تميزت عن الأرضية التى جاءت بلون قاتم ساعد على إبراز الأشكال وجعلها تبدو فى المقدمة مع إعطاء الإحساس بالعمق ، لذلك فقد تنوعت المساحات ، فهناك مساحات كبيرة وأخرى صغيرة استخدم فى تلوينها الألوان المصمتة تارة التى تعطى إحساس بالتسطيح والتدرج اللونى لاعطاء الإحساس بالتجسيم والانعكاس على الأجسام الأخرى عن طريق الظل والنور تارة أخرى ؛ فمثلاً تنوعت مساحة الإطار المتكرر باللون البرتقالى وهذا التكرار قد خلق نوعاً من الإيقاع الذى يُعرف بأنه تكرار الكتل أو المساحات مكونة .^(٢) وقيمة هذا الإيقاع الذى أعطى نوعاً من التردد فى أنه قد تميز عن الإيقاع الساكن الذى يغلف خلفية اللوحة ؛ لذا نجد أن الجو العام لهذا العمل يعطى إنطباعات بالهدوء والسكون . ويلاحظ أن توزيع الألوان فى هذا العمل جاء بالنسب الآتية : الاحمر ٥% تقريباً ، البرتقالى ١٠% تقريباً ، الأصفر ٥% تقريباً ، البنى ١٠% تقريباً ، الرمادى الفاتح ٢٥% تقريباً ، الأسود ٥% تقريباً ، الأبيض ٥% تقريباً ، البنفسجى ٣٠% تقريباً .

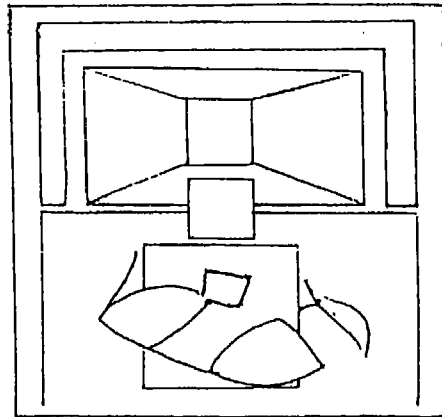
(١) محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكلى ، مرجع سابق ، ص ٥٥ .



شكل (٥٢) أحمد توار ، ' نافذة على القرن ' ، أكريك ، ٩٢ × ٩٢ سم ، ١٩٩٢



التحليل الفني



التحليل الهندسي

التحليل الهندسى :

بتأمل بنائية هذا العمل نجد أنها تعتمد على تقسيم اللوحة إلى مستطيلين أساسيين المستطيل الأول فى أعلى اللوحة وهو يمثل خلفية اللوحة يحيط به من الخارج إطار سميك من الثلاث جهات (اليمين واليسار ومن أعلى) وفى منتصفه مستطيل صغير يعلو مستطيل آخر يربط المستطيل الكبير العلوى بالمستطيل الآخر السفلى الذى يمثل أرضية اللوحة ويحوى فى منتصفه مستطيل به شكلان أشبه ما يكون بالأشكال العضوية فى يمين هذا المستطيل نجد شكل قوى ذو اتجاهين .

أحمد عبد الغنى محمد سالم (١٩٦٢ - حتى الآن) :

ولد فى عام ١٩٦٢ ، وحصل على بكالوريوس التربية الفنية بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف عام ١٩٨٦ ، وحصل على ماجستير التربية الفنية تخصص تصوير .

اشترك أحمد عبد الغنى فى العديد من المعارض منها : صالون الشباب فى دوراته الأولى ، والثانية ، والخامسة ، والمعرض العام فى دورته الثانية ، والعشرين والثالثة والعشرين ، وكذلك معرض أعضاء هيئة التدريس بكلية التربية الفنية عام ١٩٩٥ .

وله معرض خاص أقيم بمجمع الفنون بالزمالك عام ١٩٩٦ ، كما أشترك فى معرض صالون الخريف عام ١٩٩٧ ، ومعرض أعضاء هيئة التدريس جامعة حلوان أعوام ١٩٩٦ ، ١٩٩٧ .

حصل أحمد عبد الغنى على عدة جوائز منها : جائزة التصوير الثانية فى مسابقة ١٥ مايو عام ١٩٨٩ ، الجائزة التشجيعية من صالون الشباب الثانى عام ١٩٩٠ ، وجائزة لجنة التحكيم من صالون الشباب الخامس عام ١٩٩٣ ، ووثيقة الإشتراك وميدالية المركز القومى للفنون التشكيلية للمعرض العام للدورة الثالثة والعشرين عام ١٩٩٣ .

ولأحمد عبد الغنى مقتنيات فى متحف الفن الحديث ، وقاعة المؤتمرات الدولية بمدينة نصر ، بالإضافة إلى المقتنيات الخاصة بمصر والخارج^(١) .

ونلاحظ تأثر الفنان فى أعماله بالأحداث الإجتماعية المختلفة ، التى كان لها أثرها الفعال على المجتمع ككل مثل : الزلزال ، والسيول ، ليتناول موضوعات فنية ،

(١) الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الخامس والعشرين - اليوبيل الفضى - ١٩٩٧ .

تظهر في تركيبات بنائية ذات حس تجريدي مستمد من دراسته للموسيقى ، التي ليس لها مدلولاً بصرياً ، وتحمل في ذات الوقت قيمة تعبيرية . فجاء إنتاجه الفني ذا حس تعبيرى تجريدي ، بواسطة الاستخدامات اللونية التي تتباين بين الساخن والبارد .

وقد مر إبداع الفنان بعدة مراحل بدأها بالسيرالية ، ثم اتجه نحو التجريد لما له من إمكانية إعطاء حس التناغم الموسيقي ، من خلال العلاقات اللونية ، وما فيها من توافق وتباين وتدرج . ولذلك استخدم تقنيات الكشط ، والبصمات للخامات المتنوعة ، والسكينة ؛ مما أكسب أشكاله تجسماً حقيقياً ، وجاءت لوحاته في تلك المرحلة مقيدة التعبير ؛ للالتزام الفنان بالقواعد الفنية عند التنفيذ .

ثم ينتقل الفنان إلى مرحلة جديدة ، يتحرر فيها من قيود مهاراته التقنية الكلاسيكية ؛ ليصور لوحات ليس لها تحضير مسبق ، فيختزل خبراته عن اللون ، والبناء التكويني ، والقيم الجمالية ؛ ليصبح التعبير هو هدف العمل ، فينشأ صراع فني بين سطح العمل ، واللون ، والأبعاد ، وبين الفنان الذي يتفاعل معها في تعبير عن اللحظة الآنية في حالة الشعور ، والانفعال . وبدأت تظهر في أعماله بعض الأشكال الهندسية غير المنتظمة ، وبدأ في إضافة خامات مصنعة على السطح. (1)

ويتجه الفنان الآن إلى خوض تجربة جديدة ، باستخدام التقنيات الحديثة من تقنية الصوتيات ، وتقنيات الضوء ، وأشعة الليزر في أعماله الفنية ، مسايرة لمعطيات العصر .

(1) أمل مصطفى إبراهيم ، ' الإنتاج الفني لشباب الفنانين المصريين منذ عام ١٩٨٩ وحتى الآن ' ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، قسم النقد والتذوق ، ١٩٩٩ ، ص ١٣٠-١٣١ .

التحليل الفني للشكل رقم (٥٤) للفنان " أحمد عبد الفنى " :
يعطى هذا العمل إحساساً موسيقياً منغماً ؛ فنجد أن الفنان قد صور شكل النوتة الموسيقية وهى تنتقل فى أرجاء اللوحة ، وباتجاهات مختلفة ؛ كذلك يبدو الاهتمام بالتدرج اللوني الذى يعمل على تجسيم الأشكال ؛ فاللون هو أحد الوسائل التعبيرية التى يستخدمها للتعبير عن أفكاره ، كما أنه يحوى قوى كامنة تحدث ظواهر بصرية متنوعة القيمة الفنية والجمالية تقوم بدورها فى إثراء العمل الفنى .^(١)

ولم يظهر التدرج اللوني فى الأشكال فحسب ، بل إنه امتد ليكون الجو المحيط بها متمثلاً فى الأرضية ، مما أحدث نوعاً من التجانس والاتساق بين الأشكال والأرضية وأعطى التصميم الإحساس بالرقّة ، والحس المرهف الذى كان بمثابة النغمات الموسيقية الحاملة ، وأكد عذوبتها وشفافيتها الدرجات اللونية المختلفة المتداخلة مع بعضها فى هدوء ، ورصانة ؛ ونلاحظ أن توزيع الألوان قد جاء فى هذا العمل بالنسب التالية : الأحمر ٥% تقريباً ، البرتقالى ١٥% تقريباً ، الأصفر ٢٠% تقريباً ، الأزرق ١٠% تقريباً ، اللبنى ١٠% تقريباً ، الأسود ١٠% تقريباً ، اللبنى ١٥% تقريباً ، ومع ذلك نجد التصميم عامراً بالحركة ، نتيجة لحركة الأشكال المتنوعة فى مساحاتها وفى إتجاهاتها الرأسية والأفقية والمائلة، كما أنه قد توفر عامل هام فى هذا التصميم وهو الاتزان ؛ فالاتزان قد يتحقق بالسميترية ، وقد يتحقق بالتنوع فى الشكل والحجم والفتامة واللون وغير ذلك وهذا ما تحقق فى هذا العمل .^(٢)

التحليل الهندسى :

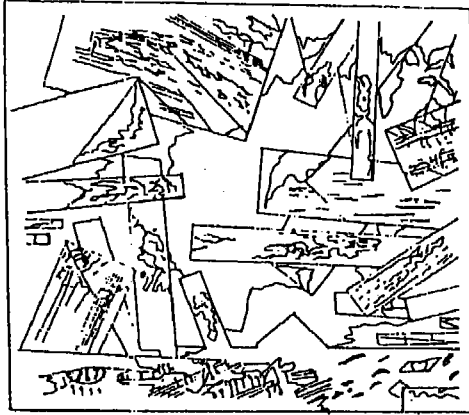
تعتمد بنائية هذا العمل على مجموعة من المستطيلات الأفقية والمائلة بأحجام متنوعة تتحرك بشكل يشبه المفروكة . وتنطلق هذه الأشكال من حدود اللوحة الخارجية إلى داخلها وكأنها تشير إلى مركز اللوحة ، ونتيجة لتلاقى بعض هذه المستطيلات تبرز مثلثات فى أوضاع متنوعة تشير إلى إتجاهات مختلفة .

(١) شكرى عبد الحميد ، العملية الإبداعية فى فن التصوير ، سلسلة كتب المعرفة ، العدد ١٠٩ ، الكويت ، يناير ١٩٨٧ ، ص ٢٧ .

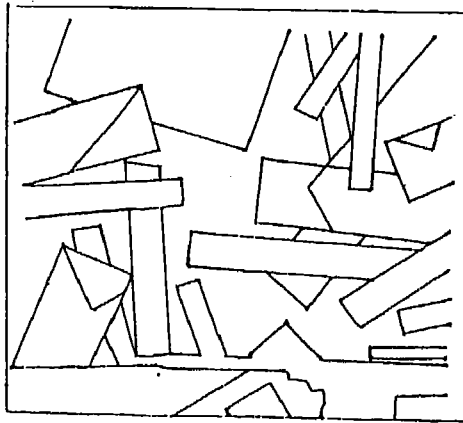
(٢) محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٦٢ .



شكل (٥٤) أحمد عبد الغنى ، " السيمفونية التاسعة - بيتهوفن - الحركة اترابعة '



التحليل الفني



التحليل الهندسى

أيمن الصديق السمرى (١٩٦٥ - حتى الآن) :

ولد الفنان أيمن السمرى فى كفر شكر ، فى السابع من فبراير عام ١٩٦٥ ، وحصل على بكالوريوس التربية الفنية عام ١٩٩٠ ، وعين معيداً بالكلية قسم التعبير الفنى .

وأيمن السمرى عضو فى نقابة الفنانين التشكيليين ، وجماعة أتيليه القاهرة ، والإسكندرية للفنانين والكتاب ، وجماعة الانسيا المصرية للتربية عن طريق الفن .

ويشارك فى المعارض الفنية منذ عام ١٩٨٩ وحتى الآن أهمها : معرض صالون الشباب الثانى إلى السادس ، ومعرض خاص بمرکز شباب كفر شكر عام ١٩٩٢ ، ومعرض بأتيليه الإسكندرية عام ١٩٩١ ، ومعرض خاص بأتيليه القاهرة عام ١٩٩٥ ،^(١)

حصل على جائزة إختاتون الذهبى (الجائزة الكبرى لصالون الشباب السابع) عام ١٩٩٥ ، والجائزة الثانية فى التصوير من صالون الشباب التاسع عام ١٩٩٧ ، وجائزة لجنة التحكيم لصالون الشباب التاسع عام ١٩٩٨ .^(٢)

وقد كان للبيئة الريفية التى عاش فيها الفنان أثر فى تكوين أسلوبه الفنى ، حيث أستوحى منها رموزاً تعبر عن البيئة الريفية بما تحويه من حقول ، وحيوانات - وإنسان ، وأشجار ، ونخيل ، وطيور ، ٠٠٠ الخ ؛ ليكون منها رموزاً أستخدمها مع أجزاء حقيقية من جدران المنازل القديمة ، المبنية بالطوب اللبن ، وملونة بالألوان الجيرية ؛ ليكون منها مسطحات اللوحة ، ثم يضع عليها رموزه الدالة على البيئة ، بما يعمل على تقريب تلك البيئة إلى ذهن المشاهد .

ويقوم الأسلوب الأدانى للفنان على إعادة صياغة الأعمال الفنية البدائية ، فى أعمال تشكيلية حديثة ، يستمد جمالياتها من محاولة اكتشاف قيماً جديدة ، نابغة من التضاد ، والتباين بين القديم والحديث ؛ بأستخدامه بعض الرموز البدائية ، مضيفاً إليها رموزه الخاصة المتمثلة فى النقط ، والخطوط المتقطعة ، أو المتعرجة ، بالإضافة إلى رؤيته التلخيصية لأشكال الطبيعة التى تصل إلى حد التجريد .^(٣)

ويرى أحمد فؤاد سليم أن أيمن السمرى يستلهم فى الصورة الفنية جانباً من ذلك الرصيد الذى أمتاز به فن العالم القديم ؛ حين صارت أسطح الحوائط فى

(١) الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرين ، مرجع سابق ، ١٩٩٥

(٢) الكتالوج الخاص بينالى القاهرة الدولى السابع - ١٩٩٨ .

(٣) أمل مصطفى ابراهيم ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، مرجع سابق ، ص ١٣٥ - ١٣٦ .

الكهوف جزءا من ذلك التراث " الكلاسيكى " لمحتوى العلامة البصرية ، فى عصرنا هذا .

ويقول عز الدين نجيب شعرت فى أعمال الفنان أيمن السمري ، بذكرىات البيوت القديمة ، التى تحتوى خبرة الإنسان ، وجمال الماضى بينما تخاطب البصر بلغة عصرية ، تجمع بين التكنولوجيا ، والحساسية للمسية والبصرية .

وفى معرض الفنان الأخير نجد أنه بعث برسائل مختلفة ، تهدف جميعا إلى الحرية على اختلاف مفاهيمها . فهناك عملا عن الشيشان ينقل رسالة سياسية ، فالمسامير المغروزة فى كل حفرة تعبر عن القنابل ، والرصاص ، والصواريخ التى تهدم المدينة ، وتمزق القلوب . فهم يهدمون حضارة شعب ، ثم بعد ذلك يتفاوضون حول ما تبقى من هشيم .^(١)

(١) نيفين لمعى ، الأهرام إينو ، العدد الصادر بتاريخ ٥/٤/٢٠٠٠ م .

التحليل الفنّي للشكل رقم (٥٥) للفنان " أيمن السمري " :
فى هذا العمل تعبىر عن القرية بشكل تجرىدى رمزى ؛ وذلك لأنه حوى
العديد من الرموز للدلالة على النبات والحيوان والشجر والمياه وغيرها فى بساطة
تشبه رسوم الأطفال .

أما عن الألوان هنا فهى توحى بالبهجة والزهاء والصفاء التى تتميز بها
القرية ، ونرى فى اللوحة الدرجات اللونية المختلفة من كل لون مع الإنتقال التدريجى
من لون لآخر .

واستطاع الفنان أن يحقق التوافق والانسجام فى اللوحة بىن المناطق ذات
الألوان الساخنة ؛ ليعبر بها عن أرض القرية الخصبة ، وبيّن المناطق ذات الألوان
الباردة ؛ ليعبر بها عن الماء مصدر الحياة . وقد وزعت الألوان فى هذا العمل
بالنسب الآتية : البرتقالى ١٠% تقريباً ، الأصفر ٢٠% تقريباً ، الأزرق ٢٥%
تقريباً ، الأخضر ٥% تقريباً ، البنى ٥% تقريباً ، الأسود ١٠% تقريباً ، الأبيض
٢٥% تقريباً .

وتبدو القيمة الخطية فى هذا العمل فى الخطوط المتعرجة المتكررة التى وإن
مثلت رمزا للنباتات المزروعة ؛ فإنها أيضا أعطت ملمسا وإيقاعا مميزا والخط له
معنى خاص فى الفن التشكلى وفى هذا التصميم فإنه يمثل أقل تخطيط من ناحية
السبك يصف كيانا خاصا^(١) ، فنجده يرمز للنبات والحيوان وغيرهما .
بالإضافة إلى دور الخط فى تحقيق الملمس فى هذا العمل فإن الدوائر والنقط
المتنوعة الأحجام قد أثرت العمل بلمس اخر مختلف ربط أجزاء التصميم ببعضها .

التحليل الهندسى :

تعتمد بناية هذا العمل على وجود شكلين شبه بيضاويين غير منتظمين يحتلان
بالإضافة إلى ثلاث شرائط إحدها أفقى والشريطين الآخرين شبه أفقيين ويحتوى كل
منهم على عدة خطوط رأسية ، وفى أسفل الشكل البيضاوى الأيمن شريط مائل
يحتوى على عدة خطوط مائلة ، وعلى يسار اللوحة شريط مستطيل به عدة خطوط
أفقية ، بينما يوجد شكل شبه بيضاوى فى أعلى يمين اللوحة .

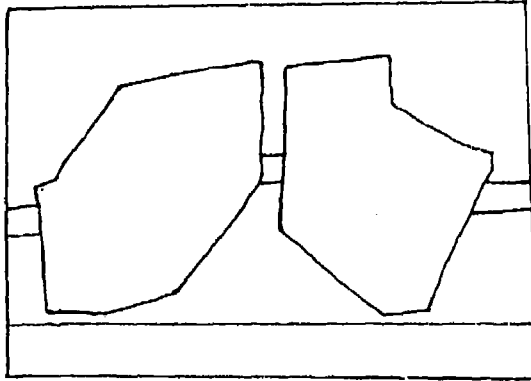
(١) محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكلى ، مرجع سابق ، ص ٢٧ .



شكل (٥٥) أيمن السمري ، " من ذكريات الطفولة " ، خامات مختلفة .



التحليل الفني



التحليل الهندسي

محمد عبد اللاه السحلى (١٩٧١ - حتى الآن):

ولد عام ١٩٧١ ، وتخرج فى كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية ، قسم التصميمات المطبوعة عام ١٩٩٤ ، وهو عضو بنقابة الفنانين التشكيليين ، وعضو أتيليه الإسكندرية .

اشترك محمد السحلى فى ترينالى القاهرة الدولى الثانى للجرافيك عام ١٩٩٧ ، ومعرض Port Land Art Museum (متحف بورتلاند الفنى) بأمريكا عام ١٩٩٧ .

كما اشترك فى معرض الخريف للأعمال الصغيرة بالقاهرة عام ١٩٩٧ ، وصالون ناجى الثانى للحفر فى قصر ثقافة الأنفوشى بالإسكندرية عام ١٩٩٧ .

وكذلك اشترك فى المعرض القومى الرابع والعشرين بالقاهرة عام ١٩٩٥ ، والصالون السنوى لأتيليه الإسكندرية أعوام ٩٥ ، ٩٦ ، ١٩٩٧ ، وصالون الشباب بالإسكندرية عام ١٩٩٥ .

وقد حصل محمد السحلى على الجائزة الأولى فى فن الحفر من صالون ناجى الثانى عام ١٩٩٧ .

وحصل على الجائزة الثالثة فى فن الحفر من صالون الشباب السادس .

وله مقتنيات فى متحف الفن المصرى الحديث ، وكلية الفنون الجميلة ، وصندوق التنمية الثقافية ، ووزارة الثقافة^(١) .

ونلاحظ فى أسلوب الفنان محمد السحلى ميل إلى التجريد الهندسى ، من خلال رؤية خاصة به ، ينسجها من خلال بناء معمارى ، يعبر بها عن الإيقاع اليومى للحياة فى العالم الثالث ؛ عن طريق مجموعة من الشبابيك ، والأبواب المتعددة فى العمل ، والتي توحي بالبيئة .

كذلك فإن الخط المنكسر المتذبذب يشير إلى التردد النفسى ، من خلال الإتجاهات المختلفة ، التى يتحرك فيها هذا الخط ؛ للتعبير عن الحيرة من جهة أو للإشارة إلى طريق ما ، قد يبرز بدءاً من شبك معين إلى باب آخر وهكذا .

(١) الكاتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الخامس والعشرين ، ١٩٩٧ .

ولقد اتخذ الفنان من الشبابيك ، والأبواب ، والخطوط المتذبذبة ، والملمس الذي يشغل معظم اللوحة ، مفردات خاصة به ، تصاحبه في كل عمل فني ، ولا تتفصل عنه مهما اختلف موضوع العمل .

ويؤثر الفنان أن يبدع أعماله بطريقة اللينوليوم ، وذلك باستخدام مادة مرنة على شكل قالب ، يتم حفر التصميم عليه ، ثم يتم تطبيق اللون عليه ، ويتم ضغط اللوحة على القالب ، والذي يعرف في هذه الحالة بتقنية القالب الهالك ، وذلك لاستخدام قالب واحد في طباعة كل من الألوان ، التي ما تكون عادة درجات قاتمة من الأزرق ، والأحمر ، والأسود.^(١)

(١) حوار مع الفنان محمد السحلي .

التحليل الفنى للشكل رقم (٥٦) للفنان " محمد السعلى " :

بتأمل هذا العمل نجد أن الشكل الأساسى قد مثله خطان سميكان منكسران ؛ أحدهما باللون الأسود مما أعطى الإحساس بأنه خلفية تدعم الخط المنكسر الآخر ذا اللونين الأزرق والبنى ، ومما أعطى للشكل الأساسى السيادة فى اللوحة أنه جاء بمساحة أكبر من باقى الأشكال ويحتل منتصف اللوحة تقريباً إضافة إلى أنه قد خلا من الملمس دون معظم الأشكال الأخرى فى اللوحة .

كذلك فإن التفاف الشكل الحزونى حوله لفت الانتباه إليه مما جعله أول ما يجذب النظر فى اللوحة .

ولاحسب فى هذا العمل بانفصال الأشكال عن الأرضية ؛ لأن الأرضية موظفة لتكون أشكالاً من نسيج العمل الفنى .

ومما أثرى هذا العمل تنوع ألوان الملمس فهى على الأشكال القائمة تبدو بألوان فاتحة ، وعلى الأشكال الفاتحة تبدو بالوان قائمة مما أكسب هذا العمل تنوعاً ، كذلك فإن الملمس قد وحد بين الأشكال المختلفة الكثيرة فى اللوحة تحت مظلاته ؛ وذلك لأن الملمس هو أحد مقومات لغة الفن التشكيلى التى تصنع الوحدة^(١) . وقد توزعت الألوان فى هذا العمل بالنسب الآتية : الأصفر ٣٥% تقريباً ، الأزرق ٢٥% تقريباً ، البنى ٢٠% تقريباً ، الأسود ٢٠% تقريباً .

كذلك الجمع بين التسطيح والتجسيم فى الأشكال المختلفة بالشكل الرئيسى والخلفية والجمع بين الحركة اللينة فى الخطوط الملتفة والدائرة والخطوط المائلة مع الزوايا القائمة فى الشكل الرئيسى ثم الخطوط الأفقية والرأسية للمستطيلات .

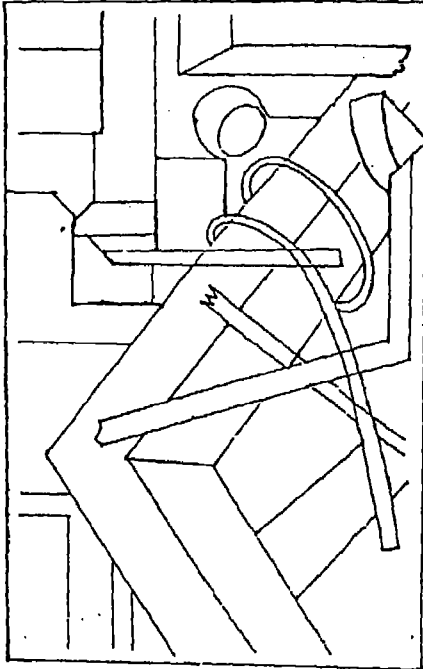
التحليل الهندسى :

تعتمد بنائية هذا العمل على وجود شكل رئيسى فى اللوحة يمثل خطان سميكان منكسران تلتف حولهما خطوط حلزونية بينما قسمت الخلفية إلى عدة أشكال هندسية متنوعة الشكل والمساحة .

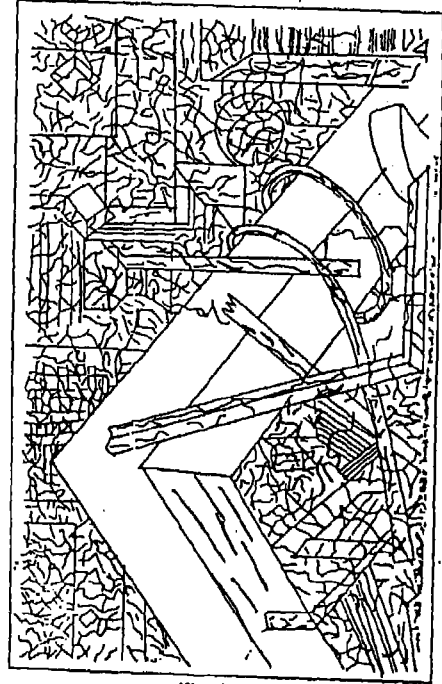
(١) محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص ٢٨ .



شكل (٥٦) محمد السحلي ، " تكوين " ، حفر لينو ليوم ، ٩٠ x ٥٥ سم



التحليل الهندسي



التحليل الفني

الفصل الخامس

دراسة فنية تطبيقية

دراسة فنية تطبيقية

علاقة الشكل بالفرض الوظيفي في تصميم طباعة المنسوجات

إن الوظيفة الاستعمالية للمنسوج تمثل عاملاً أساسياً موجهاً لتصميم طباعة هذا المنسوج من حيث أبعاد هذا التصميم وألوانه والتوزيع الأمثل لعناصره وأسلوب تكراره وملائمته لطبيعة المنسوج. (١)

تعريف التصميم :

تتعدد آراء المفكرين حول تعريف التصميم فيوضحه لنا البعض بأنه هو العملية الكاملة لتخطيط شكل شيء ما وإنشاؤه لاشباع حاجة الإنسان نفعياً فى وقت واحد . ويعرفه آخرون بأنه جهد منظم لخطه ذات أهداف ووظائف محددة ويستهدف تجميع كل العناصر التى تخدم الهدف النهائى ، ويرى " رينجو ماك Ringo Mak " أن التصميم هو ربط بين الجماليات والتكنولوجيا وهو مشروع عقلى لخلق الارتباط بين الأجزاء المخصصة لانتاج كل متماسك وفعال . أما " بيتر جوب Peter Gorb " فيرى أن التصميم هو تادية لوظائف ثلاث محددة هى : الإبداع ، الرسم ، الإنتاج . ويوضحه لنا " براد شاو كريستوفر Bradshaw Christopher " بأنه هو عملية إبتكارية فنية تبدأ بالكروكيات والتجارب المبدئية وتنتهى نهاية تامة الاتفاق بالعمل الفنى متضمنة التكوين والوحدة والبناء للعمل والأساليب الفنية معه .

علاقة الشكل بالفرض الوظيفي :

أولاً : الشكل :

تعريف الشكل :

إذا نظرنا إلى جميع الأشكال الفنية ، نجد أن هناك شيئاً مشتركاً بينهما ، وهو الشكل (form) ، ويرى هربرت ريد أن الشكل هو الهيئة التى يتخذها أى عمل فنى ، ولا فرق فى ذلك بين البناء المعمارى ، أو التمثال ، أو الصورة ، أو القصيدة ، أو المعزوفة . فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلاً معيناً خاصاً ، وهذا الشكل هو هيئة العمل الفنى. (٢)

(١) هناء فهمى حاد ، " متطلبات بناء وحدة الشكل الإسلامى المطبوع للتصميم البنائى لرى المرأة " ، رسالة

ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٧ .

(٢) سهرم محمود عثمان ، العلاقة الجمالية والوظيفية لتصميم طباعة المنسوجات ، بحث منشور ، مؤتمر كلية

الأقتصاد المدلى ، جامعة حلوان ، ١٩٩٧ ، ص ٤-٦ .

ويختلف مفهوم الشكل بين المفكرين فيوضحه لنا البعض بأنه الأسم الذي يطلق على مجموع الأجزاء وعلاقتها بين بعضها البعض ، وبينها وبين الفراغات داخلها أو حولها التي تحدد طباعاً مميزاً لذلك الشيء . وفي هذه الحالة تكون مرادفات الشكل هي النظام "Order" ، والتنظيم "Organization" ، والترتيب "Arrangement" ، ومجموع العلاقات "System of Relations" وغيرهم .

وترى "برنارد مايرز" "Bernard Maierz" في تعريفها للشكل أنه إحدى الأجزاء الرئيسية للتصميم ، وهو تفاعل بين المواد ، والخطوط ، والدرجات الظلية الفاتحة ، والقائمة ، واللون ، والملمس في كل واحد هو العمل الفني .^(١)

ويرى "أفلاطون" بأن الشكل نوعان : شكل نسبي ، وآخر مطلق يختلفان في المعنى ، فالشكل النسبي يكون جماله قائماً في طبيعة الأشياء ، أما المطلق فهو الذي يكون جماله قائماً على الهيكل الذي يحتوى على الخط ، والمنحني ، واللون ، والسطح ، والجسم ، والمربع ، والمثلث ، وبقية أجزاء العمل .

وكل شيء موجود في الحياة له شكل ، وكل شكل يلزم له مادة ، وجسم يتواجد فيه . والمادة هي الوسيلة إلى الإحساس بالشيء ، والشكل هو الوسيلة إلى إدراك الشيء . فإذا كان في الكون أشياء لا شكل لها ، فلا يمكن أن نعرفها أو ندركها .

أما الشكل إذا كان في التصميم عملاً فنياً له وظيفة ، واستعمال مثل (مجال المنسوجات) فلا بد أن يكون للشكل وظيفة جمالية ، وتأثيراً حسيًا ومضموناً يبهج العين . حيث أن العمل الفني يستجيب أولاً للحاسة الجمالية وبالتالي يكون الشكل هنا كأي شكل في أي عمل فني تحكمه قوانين تشكيلية ، وأساليب فنية مثل التناظر ، أو التباين ، أو التماثل مع العناصر الخطية واللونية ، والخامة ، والملمس وغيرها .^(٢)

ثانياً : الغرض الوظيفي :

الأغراض الوظيفية لتصميم طباعة المنسوجات :

إن تصميمات الأغراض الوظيفية المختلفة في مجال طباعة المنسوجات إما أن تكون تصميمات غير تكرارية كالمحلاقات ، والتصميمات ذات القطعة الواحدة . وإما أن تكون تصميمات تكرارية كأقمشة السيدات ، والمفروشات ، والأطفال ويمكن بمساعدة الكمبيوتر معرفة مدى ملاءمة توظيف التصميم الواحد في أكثر من غرض وظيفي .

(١) سهير عثمان ، "العلاقة الجمالية والوظيفية لتصميم طباعة المنسوجات" ، بحث منشور ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٧٩ ، ص ٤ ، ٦ .

(٢) نفس المرجع السابق ، ص ٦ ، ٧ .

المعلقات :

إن المعلقات الحائطية هي " تلك الأقمشة ذات القيمة الفنية العالية التي تصمم بغرض استكمال العمارة الداخلية لأغراضها الوظيفية سواء أعدت لأغراض السكنى أو لأى أغراض أخرى من أغراض الحياة " ويجب أن تتفق مساحتها مع حجم المكان التي ستعلق فيه وتتلاءم موضوعاتها وأساليبها مع وظيفة البناء وطرزه المعماري. (١)

كما يمكن تعريف المعلق بأنه " هيئة مرنة فى مساحة تسمح بالإنسدال لتعلق فوق الجدران وتحتوى مضموناً مسجلاً بمعالجة تشكيلية فنية وبالنسبة لشكل المعلق فقد كان فى بدايته فيظهر فى الشكل المستطيل ، ثم تطور يظهر الشكل الشريطى والمربع بجانب أشكال أخرى لم يكن لها حظ فى الشيوع ، وإن كان المعلق فى الفنون الحديثة لا يعتمد على شكل محدد بل يترك تحديده للهدف الجمالى المنشود منه.

(١) التعليق بالإنسدال:

ويندرج تحت هذا الأسلوب كل وسيلة تعتمد على الصفات الإنسدالية للمنسوج وينقسم التعليق بالإنسدال إلى :

(أ) التعليق الثابت : ويعتمد على تثبيت دعامة صلبة فى أعلى المعلق لإمكان تناوله منها ، ثم يترك للخامة مهمة الإنسدال لإبراز شكلها . كما أن بعض المعلقات قد يوضع فى نهايتها دعامة أخرى لتحقيق نفس الغرض .

(ب) التعليق المتحرك : والمقصود بذلك هو إمكانية حركة المعلق فى الاتجاه الذى يحدده الغرض الوظيفى سواء كان جانبى أو رأسى ، وعادة عند الرغبة فى الحركة تستخدم الحلقات أو ما يماثلها للمساعدة على الإنزلاق أو يزود المعلق ذاته بإحدى الوسائل التى تمكن من حركته الرأسية لأعلى أو أسفل .

(٢) التعليق باستخدام الإطار :

وفى هذه الظروف يتم شد المنسوج على إطار مناسب . ويلجأ العديد من الفنانين إلى عرض أعمالهم من خلال الإطار ، وتستخدم هذه الطريقة فى حالة استخدام بعض النسيجيات الخشنة أو بعض المساحات التى لا تسمح بالإنسدال كالشكل الشريطى أو بعض المساحات المربعة من الأقمشة الخفيفة جداً .

(١) سيد خليفة ، " المعلقات النسجية الحائطية بمصر المعاصرة وابتكار أسلوب حديث لتنفيذها " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٢ ، ص ١٠ .

(٣) معلقات الأسقف :

يعتبر هذا الأسلوب في تناول المعلقات من الإبتكارات الوظيفية ذات السمة الجمالية التي تطرح حلولاً فنية للأسقف المرتفعة وتعتمد على تدلى مجموعة من الأشرطة أو أى أشكال نسجية أخرى بمعالجتها فنياً وتقنياً^(١) بالأسلوب الذى يخدم الخلفية .

(٤) المعلقات الخلفية :

وهذه النوعية من توظيف المعلقات يطلق عليها عادة " ستر الخلفية " مثل ستر المسرح أو الستر المستخدمة كخلفية فى الأماكن العامة والخاصة .

(٥) المعلق الساتر:

وتلك النوعية من الاستخدام الوظيفى للمعلق يقصد بها حجز مكان عن آخر بصفة شبه دائمة ، وقد يطلق عليها أسم الحواجز .

على أن تلك الأنماط السابق استعراضها على سبيل المثال لا الحصر ، فليست هناك أساليب خاصة يمكن ان يخضع لها مبتكر العمل ، فالعمل نفسه هو الذى يفرض أسلوب التعليق المناسب له^(٢) .

• أقمشة السيدات :

هى تلك الأقمشة التى تصمم بغرض تفصيلها لإعداد أزياء النساء المختلفة ومن هنا يجب أن نتطرق إلى تعريف تصميم الأزياء .
تصميم الأزياء:

هو اللغة الفنية التى تشكلها مجموعة عناصر مترابطة فى تكوين واحد يجمع بين الخط والشكل واللون ، والإيقاع ، والتناسب ، وعلاقة الأجزاء بعضها ببعض . ومن هنا يظهر الارتباط الوثيق والدور الهام الذى يلعبه تصميم طباعة المنسوجات فى مجال الأزياء لأنه يساعد على أكمال منظومة العناصر الفنية الناجحة لتصميم الأزياء .

(١) حسين محمد حجاج ، المزج بين الطرق والأساليب الطباعية لإبتكار معلقات بمسطحات كبيرة فى القطعة الواحدة ، رسالة بكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٥ ، ص ٤٨ : ٥٥ .

(٢) حسين محمد حجاج ، مرجع سابق ، ص ٥٥ - ٦٠ .

فالجماهير البصري هو إدراك الوحدة الكلية من حيث تناغم الخطوط ، وتوازن الأشكال ، وإتساق الألوان . والفنان يتحتم عليه تقييم العناصر البدنية والملبسية بحيث يعبر عن شخصية المرأة (١) .

ويعتبر تصميم أقمشة السيدات أكثر الأغراض الوظيفية لطباعة المنسوجات إرتباطاً بالموضة ، وبالعوادات والتقاليد الخاصة بكل أمة . فالتغيير في الموضة بالنسبة للملابس ، والتغيرات الفصلية عناصر تستوجب أهتمام صناعة المنسوجات بحيث يجب أن تستجيب تصميمات طباعة المنسوجات للتغيير السريع في الموضة ، ولتطلبات صناعة الملابس الجاهزة ، والمستهلك من ناحية التغيير والتنويع . فالموضة عبارة عن قوة خفية تسيطر على رغبات الناس ، وتجذبهم خصوصاً الشباب منهم فيطيعونها ويسيروا في تيارها . وهنا يقع دور هام على مصممي طباعة المنسوجات والأزياء معاً في تقديم الأزياء التي تناسب قيم المجتمع الدينية والخلقية . فالفرد غالباً ما يتبع الموضة وهو لا يعلم لماذا خلقت ولا كم من الوقت سيستمر استخدامه لهذا الزي (٢)

ومع هذا يجب مراعاة حاجة السيدات عند إنتاج ملابسهن ، وهذه الاحتياجات الأساسية عادة ما تكون حماية الجسم ، ووقايتة من العوامل الجوية ، والترزين والأحتشام .

وترتيب هذه الاحتياجات لدى أي فرد يختلف تبعاً لتقديره ، وميوله ، ورغباته ، وحالته الاقتصادية . فعلى منتج الملابس عند إختياره للتصميمات الملبسية التي سيعمل على إنتاجها ان يحقق القدر المناسب من الترزين والأحتشام للمستهلك . وليس ذلك بالأمر الهين ، لان ذلك لابد ان تسبقه دراسة واقية عن ميول ورغبات المستهلكين وكذلك سلوك الأفراد وأتجاهاتهم وتوزيعهم على الأسواق (٣) .

• أقمشة المفروشات :

هي تلك الأقمشة التي تصمم بهدف استخدامها في تأثيث الحجرات والاماكن المختلفة كالمنازل والمكاتب والفنادق والقرى السياحية وسائر الأماكن العامه . كذلك تستخدم اقمشة المفروشات في توفير أقمشة التجديد والستائر والأغطية . وهي عادة

(١) صلاح محيمر ، " سيكولوجية الموضة " ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٣٤ ، ص ٢٥ .

(٢) Jarnow. Jeannethea – Judelle. Beatrice. " Inside the fashion business." John wiley and sons, Inc., New york, . 2nd Editions P.65.

(٣) عابدة محمد مصطفى نصار ، " المشاكل والصعوبات التي تقابل صناعة الملابس في جمهورية مصر العربية ،

رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الأقتصاد المتربى ، جامعة حلوان ، ١٩٧٤ ، ص ٩٢ ، ٩٣ .

أقمشة قطنية ثقيلة مطبوعة كما قد تكون خليط من القطن والرايون وقد تحتوى الأقمشة خيوط نسيج زخرفية إضافية على الخامه (١) ولذلك يراعى عند إبتكار تصميمات لأقمشة المفروشات أن تحتوى على تأثيرات تحاكي تأثيرات النسيج . هذا وتوجد العديد من أشكال التصميمات المستخدمة فى أقمشة المفروشات منها ما هو على شكل أقلام رأسية حيث يكون ذلك محبباً فى أقمشة الستائر . ومنها التصميمات ذات التوزيعات الحره كما فى الملاءات والمفارش . وتعتبر أقمشة المفروشات من أكثر الأغراض الوظيفية التى ترتبط بالبيئة وبتقافات الشعوب وتراثها الفنى كما أنها تتميز بطول فترة استخدامها حيث يمكن استخدامها لعدة سنوات .

• أقمشة الأطفال :

هى تلك الأقمشة التى تصمم بهدف توفير ملابس للأطفال ، وكذلك أقمشة التنجيد ، والستائر والأغطية واملقات المستخدمة فى حجرات الأطفال .

ويراعى فى أقمشة الاطفال أن تخاطب تصميماتها روح الطفولة لديهم ، وتتناسب معها كان تكون بسيطة وخالية من التعقيد . وتوحى بالمرح والإنطلاق كما تتميز بالجاذبية لهم وتثير أهتمامهم وتتميز بتلقائية التعبير .

ويمكن ان تحقق ذلك من خلال استخدام عناصر قريبة من فكره ، وتثبير خياله ، وتخاطب وجدانه ، وثقافته ، ويمكن استلهاً هذه العناصر من رسوم الأطفال التى يرسمها الأطفال بأنفسهم أو العناصر المستوحاه من الشخصيات المشهورة فى قصص الأطفال المصورة أو أفلام الرسوم المتحركة المحببة لديهم .

ويفضل ان تكون ملابس الاطفال ، وأقمشة تأثيث حجراتهم من الخامات الطبيعية كالأقطان فى الصيف ، والصوف فى الشتاء (٢) وذلك لان هذه الخامات الطبيعية هى التى تناسب طبيعة جسم الطفل .

علاقة الشكل بالغرض الوظيفى :

أولاً : بالنسبة لأقمشة الملقات :

١- لابد أن يتفق حجم الوحدات والتصميم مع حجم المكان الذى ستعلق فيه .

(١) هدى صدقى ، " إبتكار تصميمات مستمدة من العاصر اثنكبيية الشعبية وطباعنها على أقمشة السيدات "

، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٤ ، ص ٣ .

(٢) هدى صدقى ، مرجع سابق ، ص ٣ .

- ٢- يجب أن يتلاءم أشكال الوحدات وأسلوب التصميم مع كل من وظيفة البناء وطرزها المعماري.^(١)
- ٣- يمكن استخدام عناصر من التراث كالفن المصري القديم أو القبطي أو الإسلامي أو الفن الشعبي أو عناصر كتابية أو هندسية أو زهور ونباتات أو مناظر طبيعية أو عناصر آدمية أو حيوانية.
- ٤- يراعى أن يكون حجم الوحدات كبير ويخلو من التفاصيل الدقيقة حتى يمكن رؤيتها عن بعد ولتناسب الطباعة على أقمشة البعلقات السمكة.
- ٥- التحوير في الأشكال والمبالغة في نسبها.
- ٦- يمكن توزيع الوحدات بطرق مختلفة فيمكن استخدام التوزيع الأفقي والرأسي للوحدات مما يحدث فراغات تؤول بدورها إلى خلق أشكال أخرى ، كما يمكن توزيع الوحدات على محاور تتجه من أعلى ومن أسفل إلى منتصف الشكل ليعطى الإحساس بالتوالد والنمو الطبيعي للعنصر .
- ٧- التصنيف في التصميم وإحداث نوع من الفراغات كنظام تكرارى.^(٢)

ثانيا : بالنسبة لأقمشة السيدات :

- ١- يراعى أن يتلاءم التصميم ، وأشكال الوحدات مع خطوط الجسم الأنثوى.^(٣)
- ٢- يفضل أن تكون العناصر التشكيلية مأخوذة من الطبيعة ، أو عناصرها الطبيعية مثل : الزهور بأنواعها ، والنباتات ، والطيور ، والبيئات البحرية والبرية وغيرها . أو من العناصر الهندسية المطلقة (كالمربع ، والمثلث ، والدائرة ، والشكل البيضاوى ، والخطوط المستقيمة الرأسية وتقاطعها مع الأفقية (الكاروه) ، والنقطة ، والمستطيل ، والمعين وغيرها) .
- ٣- يمكن استخدام وحدات ذات تفاصيل دقيقة حيث أن أقمشة السيدات تكون من خامات رقيقة فيمكن أن تتقبل هذه التفاصيل الدقيقة بعكس الخامات السمكة.^(٤)

(١) سيد خليفة ، مرجع سابق ، ص ١ .

(٢) سهير عثمان ، " الشكل وعلاقته بالسطح في النباتات المصرية القديمة واستحداث تصميمات منها لأقمشة سياحية " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٢ ، ص ١١١ .

(٣) أفكار السيد أمين ، " تصميمات لأقمشة السيدات الراقية بما يتلاءم مع متطلبات البيئة المصرية والمفهوم المعاصر " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٢ ، ص ١١٠ .

(٤) سهير عثمان ، مرجع سابق ، ص ٦ .

- ٤- يمكن توزيع الأشكال في التصميم عن طريق التناوب أو التتابع أو التبادل أو التجميع أو التنظيم العكسى أو فى صورة كمنار أو شريط زخرفى^(١).
- ٥- يفضل أن تكون أقمشة السيدات ذات ألوان هادئة بسيطة فى ملابس الصباح وذلك عكس أقمشة السهرة التى يمكن أن تكون أكثر زهاء ووضوحاً فى تصميم ألوانها.
- ٦- يمكن استخدام الملابس المتنوعة المناسبة لإثراء تصميم أقمشة السيدات.
- ٧- تختلف الأشكال والألوان والأسلوب التصميمى للمنتج طبقاً للشرائح العمرية المختلفة للسيدات فكلما تقدمت المرحلة العمرية للسيدات يفضل أن تكون تصميماتهن بعدد قليل من الألوان الهادئة وتوحى بالوقار.
- ٨- يراعى فى التصميم محاولة التوفيق بين الموضة المتجددة دائماً وبين عادات وتقاليد الشعب المصرى الذى يميل أحياناً إلى الذوق الرصين بينما ينجح فى أحيان أخرى إلى الرغبة فى الإنطلاق المقنن.

ثالثاً : بالنسبة لأقمشة المفروشات :

- ١- يجب أن يراعى فى تصميمات المفروشات ملائمتها للطباعة على أقمشة سميكة.
- ٢- يجب أن تتميز الوحدات بكبر حجمها وخطوطها القوية حتى يمكن رؤيته جيداً من مسافة.
- ٣- يفضل أن يكون توزيع الوحدات بالتساقط لتفادى ظهور خطوط بالتصميم.
- ٤- بالنسبة لأقمشة الستائر يجب أن يكون للتصميم إتجاه طولى يناسب وضع الستائر فى أى مكان.
- ٥- بالنسبة للألوان يراعى استخدام ألوان يمكن أن تتحمل الأتربة والإتساخات وجو مصر بصفة عامة وتظهر أهمية هذه الخاصية فى المفروشات أكثر من الأغراض الوظيفية الأخرى كأقمشة السيدات مثلاً التى تتغير بسرعة باختلاف الموضة.
- ٦- يجب مراعاة القدرة الشرائية لدى المستهلك عند ابتكار تصميمات المفروشات ، فمثلاً أقمشة المفروشات المطبوعة التى تحتوى تأثيرات النسيج تكون أرخص بكثير من أقمشة المفروشات المنسوجة.

(١) هدى صدقى ، " ابتكار تصميمات مستمدة من العناصر التشكيلية الشعبية وطباعتها على أقمشة السيدات " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٤ ، ص ١٤٩ .

٧- يجب مراعاة ظروف البيئة التي ستستخدم فيها هذه التصميمات ، دور الملامس النسيجية سواء كانت هذه البيئة ذات مناخ حار ، أو معتدل ، أو بارد .
٨- تتلاءم العناصر التاريخية مع تصميم أقمشة المفروشات أكثر من أى عرض وظيفي اخر مثل عناصر الفن المصرى القديم والفن القبطى والفن الإسلامى والفن الشعبى .^(١)

رابعاً : أقمشة الأطفال :

- ١- يفضل أن يكون حجم الوحدات كبيراً وخطوطها بسيطة ومحددة بحدود سوداء أو ملونة . وتتناسب مع طبيعة أقمشة الأطفال فى الصيف والتي عادة ما تكون من الأقطان الخفيفة وفى الشتاء والتي عادة ما تكون من الصوف .
- ٢- يفضل أن يتم توزيع الأشكال فى التصميم بطريقة مبسطة مع وجود فراغ مناسب فيما بينها .
- ٣- يفضل أن تكون العناصر من الحيوانات والطيور لا سيما شخصيات قصص وأفلام الأطفال ، كما يمكن استلهام العناصر من رسوم الأطفال أنفسهم حيث البساطة فى المفردات مع تلقائية التعبير .
- ٤- يفضل استخدام الألوان الأساسية (الأحمر - الأصفر - الأزرق) واللونين الأخضر والبرتقالى على أن تكون زاهية عالية التشبع تبعث البهجة والسرور فى نفسية الطفل .
- ٥- ويتراوح عدد الألوان المناسبة غالباً ما بين ثلاثة وخمسة حتى يستوعبها الطفل
- ٦- بالنسبة للملمس فإن أقمشة الأطفال إما أن تخلو من الملمس أو يستخدم الملمس عن طريق الوحدات الصغيرة الموزعة على ملابسهم وخاصة ملابس الأطفال الداخلية ولكن بأسلوب بسيط يتناسب مع إدراك الطفل .
- ٧- هذا وتختلف الوحدات المستخدمة وألوانها وأسلوب صياغتها فى التصميم تبعاً للشرائح العمرية للطفل فمثلاً فى الأطفال حتى سنتين يراعى استخدام الألوان الباستيل الهادئة لتوفير الراحة لعين الطفل ، بينما تزداد قوة الألوان كلما ازدادت المرحلة العمرية فيما بعد لتجذب إنتباه الطفل .
- ٨- بالنسبة لأقمشة المعلقات والستائر يجب أن يتسم التصميم بالابتكار والتناسب مع حجم المكان وحجم وشكل النوافذ .

(١) سهير عثمان ، مرجع سابق ، ص ٢ .

الوسائل التطبيقية

في عصر يموج بالثورات العلمية ، والتكنولوجية كان لابد أن يزخر مجال طباعة المنسوجات بتطورات هامة ، تواكب هذا التقدم العلمي والتكنولوجي .

ومن أهم الاتجاهات الحديثة المستخدمة في هذا المجال استخدام الكمبيوتر بهدف الحصول على سرعة ، ودقة الأداء المطلوبين ، إذ ترقى صناعة طباعة المنسوجات في ظل الإبداعات الفنية والتكنولوجية .

وسوف نركز الدراسة على مجالين هامين لاستخدام الكمبيوتر وهما مجال ابتكار تصميمات باستخدام الكمبيوتر (Computer Aid Design (C.A.D) ، ومجال طباعة التصميمات على الخامات النسجية المختلفة باستخدام الكمبيوتر .

فمن أكبر انجازات الكمبيوتر الطباعة باستخدام ماكينة ENCAD ، والتي أنتج منها أنواع عديدة بعروض مختلفة ، لطباعة خامات في صورة رول (Roll) ، أو بعروض مفردة .

إلا أن النوع الذي صمم خصيصاً لطباعة المنسوجات هو ENCAD 1500 Tx ، والذي يمكنه طباعة أقمشة بعروض ١٥٠ سم . وتقدم شركة ENCAD أقمشة مختلفة مجهزة إذ تغطي بطبقة من الورق مزودة بمادة لاصقة ، لضمان أن يبقى القماش مفرد العرض أثناء الطباعة ، ولا تترك المادة اللاصقة أثر على القماش بعد إزالتها ، ولا تحتاج الخامة عمليات تجهيز أولية أو تكميلية ، كما تقدم شركة ENCAD أحبار خاصة للطباعة في عبوات سعة ٥٠٠ مل مكونة من الألوان الأساسية (الأسود - الأصفر - الأحمر - الأزرق) ، وتتم الطباعة من خلال فوهات ذات خراطيم لكل لون ، وتتميز الأحبار بسرعة جفافها ، وأن حجم الماكينة مناسب لأن تكون في مرسم ، كما يمكنها أن تقدم إنتاج مستمر حيث تطبع ياردة (٩١سم) بعرض ١,٥ متر في ١٣ دقيقة .

كما تقدم الشركة برنامج يمكن من خلاله عمل التكرار بسهولة ، وكذلك تأثيرات لونية ، كما يمكن أظلمة الألوان مع نوع الخامة فلا نحتاج لتعديل الألوان طبقاً لنوع الخامة (حيث تختلف درجة امتصاص الخامات) ، كما تعرض الشركة ورق من (الكانفس) Canvas الذي يمكن الطباعة عليه بجودة عالية ، إذ تستخدم^(١)

^١ (الكتلوج الخاص بماكينة الطباعة الرقمية ENCAD ، ص ٢ .

ماكينة الطباعة فى أغراض مختلفة كطباعة الإعلانات - الصور - الماصقات ،
والماكينة مزودة بأسطوانتين إحداهما لوضع القماش الغير مطبوع ، والأخرى للف
القماش المطبوع .

أهم مميزات ماكينة ENCAD :

- ١- الحصول على أقمشة مطبوعة بسرعة فائقة .
- ٢- الحصول على ألوان زاهية ومطابقة لألوان التصميم .
- ٣- انخفاض التكلفة .
- ٤- الماكينة موصلة ببرامج الطباعة بالتكرار مع تعديل الألوان مثل برنامج
• Fashion Studios
- ٥- إمكانية الطباعة بمقاسات متعددة فىمكن تكبير أو تصغير التصميم (مع الحفاظ
على شكل التصميم) سواء عن طريق التكبير بنسبة معينة ، أو إلى مقاسات
معينة .
- ٦- إمكانية اخراج التصميمات بتكرارات متنوعة كالرباعى أو الثلاثى. مثلاً ، وكذلك
تعديل نوع التصميم .
- ٧- إمكانية الرؤية المسبقة لشكل التصميم المطبوع على الشاشة أو لآ قبل الطباعة .
- ٨- إمكانية الطباعة على خامات متنوعة .

مواصفات الماكينة :

- تكنولوجيا الطباعة : Thermal Inkjet حبر حرارى .
- الألوان : أحبار CMYK (أزرق Cyan ، أسود Black ، أصفر Yellow ،
أحمر Magenta) ومزجها للحصول على الألوان المختلفة .
- نظام التحبير : مستودع ذو تقوب رفيعة سعته ٥٠٠ ملليمتر لتغذية الألوان .

كفاءة الطباعة :

- Printing Resolution : ٣٠٠ نقطة فى البوصة
- لغة الطباعة : على هيئة مستحلب EN-RTLHRTZ
- الملحقات الأساسية بالماكينة :

- ٦ عربات للأحبار ، أربعة منها للألوان الأساسية أزرق Cyan ، أحمر
Magenta ، أصفر Yellow ، أسود Black ، بالإضافة إلى عربتين فارغتين
احتياطياً .

— أربعة مستودعات سعة كل منها ٥٠٠ مل من الحبر بالألوان الأساسية
— عينة من الخامة.

— برنامج التصميم المستخدم :

إمكانية العمل مع برامج ماك Mac (وفي هذه الحالة تستخدم طابعة
•(405 Print Server

نظام الشبائيك Windows NT, Window 95 NT مع إمكانية الطباعة
بتكرارات متعددة ، وتعمل مع ملفات ذات فورمات Post Script TM, Tiff, EPS, JPEG
في برامج التصميم والجرافيك المختلفة.

أبعاد الماكينة :

الارتفاع : ١١٢ سم

العرض : ٢٤ سم

العمق : ٧١ سم

أوزان أجزاء الماكينة :

وزن مجموعة الأجزاء : ٦٨,١ جم

حمولة الرأس : ٦١ كجم

حمولة القانم : ٣٤ كجم

مقاسات رول الطباعة :

العرض : من ٦١ سم إلى ١٥٢ سم

أقصى قطر : ١٥ سم

أقصى وزن : ٢٧ كجم

أطراف الطباعة : ٥ مم لكل طرف (حافة).

الخامات المستخدمة :

أقمشة قطنية — أقمشة الجرسية — الأقطان الثقيلة — أقمشة الريب ،

أقمشة الكريب جورجيت — ألياف البولي استر .

الحلول التشكيلية للدارسة باستخدام برنامجي

Adope Photoshop , Vision

إن الدراسة التاريخية التي تناولت فيها الدارسة تاريخ الفن التجريدى فى فنون التراث ، وفى العصر الحديث ، وكذلك تناولها لأعمال بعض الفنانين التجريديين العالمين ، والمصريين بالوصف والتحليل ، واستخلاصها لأهم سمات الفن التجريدى ، كل هذه العوامل قد ساهمت فى تشبع وجدان الدارسة بالفن التجريدى ، وتأثرها ، واستفادتها من الأعمال الفنية للفنانين التجريديين العالميين ، والمصريين من الرواد ، والشباب .

وعندما شرعت الدارسة فى عمل الحلول التشكيلية ، اختارت العديد من العناصر النباتية ، والحيوانية ، وتم إدخالها إلى الكمبيوتر بشكلها الطبيعى عن طريق وحدة الإدخال Scanner⁽¹⁾ لهذه العناصر ؛ فى حين أن بعض العناصر مثل السوردة الهندسية ، أو البيجة الهندسية تم عمل دراسة بالقلم الحبر ، وتجريد العنصر بأسلوب هندسى أولاً ، ثم إدخال العنصر بشكله الطبيعى والهندسى معاً إلى الكمبيوتر ؛ لاستخدامهما معاً ، أو كل على حدة فى ابتكار تصميمات تناسب الأغراض الوظيفية المختلفة .

وقد حرصت الدارسة فى بعض هذه التصميمات أن تكون عناصرها مجردة ، وفى بعضها الأخر أن تكون عناصرها بالشكل الطبيعى ، توافقاً مع الأسلوب التجريدى الذى يقوم على تطور الشكل التجريدى من الشكل الطبيعى ، لذا فأحياناً ما يبدو الشكل الطبيعى وأحياناً المجرى ، وكثيراً ما يجتمعان معاً ؛ لإحداث التنوع من ناحية ولمحاولة الجمع بين جماليات الشكل الطبيعى ، والمجرى من ناحية أخرى .

ويبدو أثر استخدام الحاسب الآلى (الكمبيوتر) فى أعمال الدارسة فى أسلوب التجريد الذى اتبعته ، والذى حاولت الدارسة من خلاله أن تصل إلى نوع مختلف من التجريد لا يقوم على حذف التفاصيل من العنصر فقط ، وإنما يقوم على إحلال ملامس ، أو تفاصيل أخرى مختلفة محل التفاصيل الأصلية الموجودة فى العنصر ، فتعطيه حساً يختلف عن الحس المعتاد الذى يتركه الشكل الطبيعى .

(1)Burger. Peter Duncan, " Interactive Computer Graphics. Functional, Procedural and Device- level method, New- York, 1988. P.3.

وينبغي أن نشير هنا إلى أن عملية التجريد للعناصر كانت تتم أحيانا للعناصر قبل استخدامها فى التصميم ، وأحيانا أخرى بعد دمجها فى التصميم حيث أن طبيعة التصميم هى التى تفرض نوع التجريد الذى سيتم لعناصر التصميم .

خطوات استحداث الطول الشكلية للباحثة :

أجرت الباحثة الخطوات التالية وذلك باستخدام برنامج (Vision) :

(1) Scanning Process :

عملية إدخال صورة للعناصر إلى الكمبيوتر سواء بالأبيض والأسود (Black/White) ، أو بألوان متعددة (Sharp Millions of Colors) ^(١) .

(2) Separation

مرحلة الفصل

وذلك لاختيار عدد الألوان التى يظهر بها العنصر على شاشة الكمبيوتر فى حالة إدخال العنصر بأكثر من لونين .

(3) Drawing

مرحلة الرسم

لرسم العناصر باستخدام أدوات الرسم المتعددة التى يحويها برنامج Vision مثل :

The continuos line	الخط المستمر (القلم)
Discontinuous line	والخط المتقطع
The Straight line	الخط المستقيم
The Curved Line	والخط المنحنى
The Out line Tool	الخط الخارجى للأشكال
Filling Tool	أداة ملئ مساحة بلون معين
Solid Circle Tool	أداة رسم الدوائر
Square/Reactangular Tool	وأدوات رسم المربعات والمستطيلات
	وغيرها من العديد من أدوات الرسم. ^(٢)

(١) Henry J.... " Latest Advances in Image Processing with Cad system. New York, 1995, P.28.

(٢) Thomas H... " Computer graphic user's guide." New York, 1986, P.65.

(3) Designing

وهي مرحلة التصميم حيث يتم اختيار مساحة محددة للتصميم من قائمة Image خاصة Image size ، ثم نقل العناصر المختلفة إليها عن طريق أداة Brush Tool وتوزيعها في أوضاع مختلفة بواسطة الأداة The Brush Rotation Tool في تصميمات تناسب الأغراض الوظيفية المختلفة من أقمشة المعلقات ، والمفروشات ، والسيدات ، والأطفال .

فمثلا في حالة الأقمشة المستمرة كالسيدات ، أو المفروشات ، أو الأطفال يراعى تكرار التصميم في تكرار رباعي Straight repeat ، أو ثلاثي (vertical half drop or horizontal half drop) ، وذلك من قائمة أداة Repeat ؛ بينما لا نحتاج إلى هذا التكرار في المعلقات (1)

بعد ذلك يتم إجراء عملية التجريد للعناصر (وقد تكون عملية التجريد في مرحلة سابقة كما سبق ذكره) وذلك بإضافة ملمس للتصميم كله ، أو لبعض العناصر في التصميم ، أو لبعض المساحات باستخدام أداة The Area Filling with Brush Tool ، أو إضافة ملمس لبعض الألوان في التصميم دون غيرها وذلك يتحقق من خلال أداة The Color Filling with Brush Tool . ثم عمل خلفيات مختلفة عن طريق الظل والنور ، أو التدريجات اللونية ، بواسطة air brush tool ، Smear Tool تعمل على ربط عناصر التصميم معا في وحدة متكاملة . ثم عمل (افكار لونية مختلفة) بمجموعات لونية متنوعة عن طريق أداة Coloring⁽²⁾ ، وإختيار أنسبها لطبع به التصميم من قائمة Printing .

هذا بالإضافة إلى استخدام برنامج (Photoshop) في الحصول على تأثيرات ، وملامس متعددة . فكانت الداسة تقوم برسم الوحدات باستخدام برنامج Vision ثم الانتقال إلى برنامج (Photoshop) ؛ للإستفادة من التأثيرات الموجودة به والتي تتناسب مع روح التصميم ، ثم العودة إلى برنامج Vision مرة أخرى ؛ لإكمال مراحل التصميم .

(1) Holmes . Jason, "Textile computer system . Manchester, England . 1993 . P. 55

(2) Iwata K.. " Designing palette colors in computer System . "Tokyo, Japan, 1994 .. P.73 .

الفكرة التصميمية رقم (١) :

عند ابتكار الدراسة لهذا التصميم نجد أن الدراسة قد صممته ليصلح كمعلق ، ومن شواهد ذلك استخدامها لشكل رئيسي عبارة عن شكل الطاووس الطبيعي ، مع ابتكار شكل بيضاوي مستوحى من ذيل الطاووس ؛ ليتم ترديد هذا الشكل على هيئة قبة تعلق الطاووس بتداخلات متنوعة بحيث تخفى بعض أجزاء من الطاووس .

وبالنسبة للخلفية فهي عبارة عن تقسيمات هندسية نشأت عن مجموعة من الخطوط المائلة المتعامدة التي تحصر بينها تدريجات بألوان متعددة . ومما ساهم في ربط الشكل بالخلفية استخدام تلك الخطوط المائلة والمتعامدة الموجودة في الخلفية على شكل الطاووس .

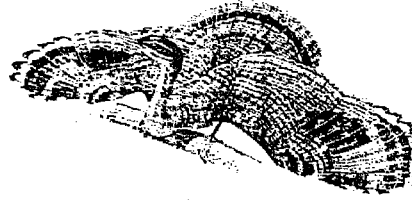
وقد جمع هذا التصميم بين مجموعة من الألوان الساخنة كالأحمر والأصفر . والباردة كالأزرق ، والمحايدة كالأبيض والأسود وذلك بالنسب الآتية : الأحمر ١٠% تقريبا ، الأصفر ١٥% تقريبا ، البرتقالي ١٠% تقريبا ، الأزرق ١٥% تقريبا ، الوردى ١٥% تقريبا ، الأسود ١٥% تقريبا ، الرمادي ١٠% تقريبا ، الأبيض ١٠% تقريبا .

وقد ساهمت التدريجات اللونية المتنوعة في تحقيق الظل والنور مثل التدرج من الأسود إلي الأزرق ، أو التدرج من الأزرق إلي الوردى وهكذا.

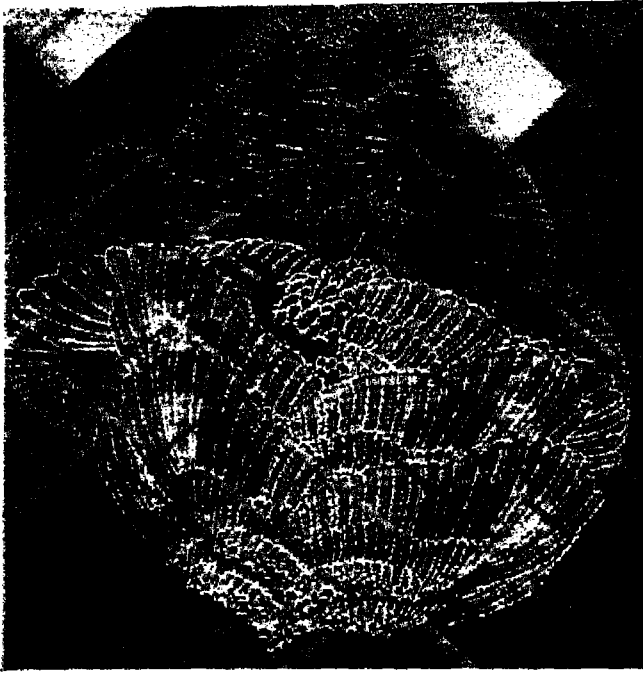
وبالنسبة للملمس فقد تحقق من خلال التفاصيل الدقيقة الموجودة في الطاووس والأشكال المستوحاة منه من ناحية ، ومن التدريجات اللونية في الأشكال الهندسية ، والخطوط في الخلفية ، أو التي على الأشكال من ناحية أخرى .

ويبرز هنا دور الكمبيوتر في تحقيق تلك الملامس والتدرجات اللونية المتعددة التي يزر بها التصميم .

ويتضح هنا تأثير الدراسة بالفنان " فان دويسبرج " كما في شكل (٤٥) بعنوان " تكوين مضاد في عشوائية " وذلك في استخدام الخطوط الهندسية المائلة والمتعامدة كما يتضح تأثرها بالفنان " عبد الرحمن النشار " كما في شكل (٥١) بعنوان " علاقات عضوية وهندسية " ، وذلك في اعتماد بنائية هذا العمل للفنان النشار على الخطوط الهندسية المائلة وهذا ما تأثرت به الدراسة في هذا التصميم .



شكل الطاووس الطبيعي المستخدم في ابتكار التصميم .



الفكرة التصميمية رقم (١)

تصميم معلق من شكل الطاووس مع ترديد بعض أشكال منه كالذيل والجناحين لإعطاء شكلاً مميزاً .

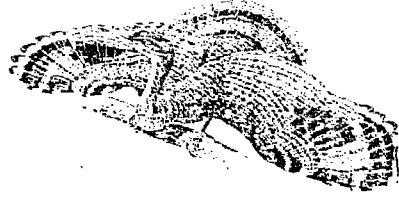
الفكرة التصميمية رقم (٢) :

عند تأمل هذا التصميم نجد أن الدارسة قد ابتكرته ليصلح لأقمشة السيدات ؛ لذلك اعتمدت على شكلين عضويين هما الطاووس ، والزهرة بمساحات مناسبة لأقمشة السيدات ، فنجد أن الدارسة قد وزعت الطاووس في أوضاع مائلة ، وفي اتجاهات مختلفة عن طريق الانعكاس الأفقى والرأسى ، ينتج من هذا التوزيع شكلان أساسيان فى الخلفية تتوسطهما الزهرة الموزعة فى أوضاع مائلة ، وفى اتجاهات مختلفة بنفس الطريقة الموزع بها الطاووس ، كل هذا فى تكرار رباعى ؛ (Straight) ليعطى الاحساس بالشرائط الأفقية المستمرة التى عادة ما تتناسب مع أقمشة السيدات .

ويلاحظ أنه وإن كانت مساحة الوحدات ثابتة فى هذا التصميم إلا أن تلاقى هذه الأشكال قد نتج عنه أشكالاً متنوعة بمساحات مختلفة .

وترى الدارسة أن اللون قد لعب أكثر من دور فى هذا التصميم ، فمن ناحية أنه أشاع التناغم فى التصميم والذى نشأ عن اختلاف النغمات التى يعزفها التدرج من الأحمر إلى الوردى عن النغمات التى يعزفها التدرج من الأزرق إلى الأصفر ، ومن ناحية أخرى أن الألوان المستخدمة فى الخلفية هى نفس ألوان الأشكال مما ساعد على ربط الشكل بالخلفية . وقد وزعت الدارسة الألوان فى هذا التصميم بالنسب الآتية : الأحمر ٢٠% تقريباً ، الوردى ١٥% تقريباً ، الأزرق ١٥% تقريباً ، الأصفر ٢٠% تقريباً ، البرتقالى ١٠% تقريباً ، السود ٥% تقريباً ، الأخضر ٥% تقريباً ، الأبيض ١٠% تقريباً .

ويلاحظ أن الإضاءة فى هذا العمل تتبع أولاً من الومضات التى أحدثتها اللون الأصفر فى مناطق التقاء الأرباع اتجاهات التى يتخذها الطاووس فى هذا التصميم ، وثانياً : من الإضاءة المتوسطة الناشئة عن التدرج من الأزرق إلى الأصفر ، وثالثاً : من الإضاءة الخافته فى اللون الوردى الناشئة عن التدرج من الأحمر إلى الوردى . ويلاحظ أن الإضاءة تظهر على جانبي شكلى الخلفية الأساسيين ، وكلما اتجهنا إلى الداخل نجد الإحساس بالظل ؛ مما يساعد على إعطاء العمق المطلوب لهذه الأشكال . وبالنسبة للملمس فقد اهتمت به الدارسة ، لإضفاء الإحساس بالبرقة المستحب غالباً فى أقمشة السيدات . فنلاحظ أنه هنا قد ساهم فى إعطاء الطاووس شكلاً جديداً نشأ عن الجمع بين خطوط الملمس المستقيمة الأفقية والرأسية من جهة ، وبين بعض تفاصيل الطاووس الطبيعية من جهة أخرى . كذلك فإن الملمس ساعد على دمج الزهور فى هذا التصميم عن طريق إعطاء الشكل الناتج



شكل الطاووس الطبيعي بالإضافة إلى الزهرة الطبيعية .



الفكرة التسميية رقم (٢)

نصمم أقمشة سيدات من عنصرى الطاووس والزهرة .
 ويلاحظ هنا توزيع الوحدات عن طريق التماثل (symmetric)
 مع استخدام التدرجات اللونية المتنوعة .

الزهور نفس الملمس الهندسى الموجود فى الطاووس . وهنا يظهر دور الكمبيوتر فى توفير الامكانيات المختلفة سواء من حيث ابتكار هذا الملمس ، وتوزيعه فى مناطق مختلفة من التصميم بدقة متناهية ، أو من حيث الحصول على التدرجات اللونية ذات الألوان المختلفة . ويظهر هنا تأثير الدراسة بالفنان كاندنسكى كما فى شكل (٢٠) بعنوان " ارتجال " وذلك فى استخدام التدرجات اللونية المختلفة ، كما يظهر تأثيرها بالفنان أيمى السمري فى استخدام الأشكال بصورة مائلة ومتقابلة كما فى شكل (٥٥) بعنوان من " ذكريات الطفولة " .

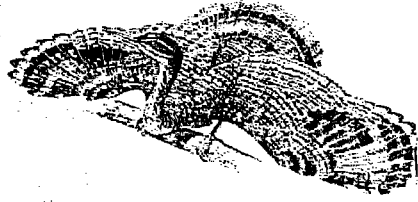
الفكرة التصميمية رقم (٢) :

بتأمل هذا التصميم نجد أن الدراسة قد ابتكرته ليصلح لأقمشة المفروشات، واعتمدت فى ذلك على الأشكال الطبيعية المتمثلة فى الطاووس ومجموعة من الزهور والأغصان ، واستخدمتها الدراسة بمساحات مختلفة ، بحيث تتسنى رؤية الأشكال ذات المساحات الكبيرة من بعد ، ورؤية المساحات الأصغر عند الاقتراب من التصميم . ويتضح فى هذا التصميم تنوع توزيع الوحدات فى اتجاهات مختلفة سواء بالنسبة لشكل الطاووس ، أو الزهور والأغصان . مع ملاحظة أن الدراسة وزعت الأغصان فى أقلام رأسية ، تنتوع مساحتها بتنوع مساحات الزهور والأغصان . كذلك بالنظر إلى هذا العمل نجد أن الدراسة قد استخدمت الأغصان الطبيعية القوسية الشكل فى تقاطعات مختلفة للإيحاء بتقاطع الأقواس الهندسية مع بعضها البعض

ولا يبدو فى هذا العمل تميز الشكل عن الخلفية نظرا لاستخدام الملمس الناشئ عن تقاطع الخطوط الأفقية والراسية الغير منتظمة على الأشكال والخلفية معا. ويلاحظ عدد انتظام هذه الخطوط لتتلاءم مع ليونة الأشكال الطبيعية ، كذلك فقد حفلت هذه الخطوط بالتدرجات اللونية من الأسود إلى ألوان الخلفية المختلفة وترى الدراسة أن توزيع الألوان فى الخلفية قد أدى إلى اعطاء مناطق من الظل والنور حيث نجد مناطق ذات اضاءة عالية ومناطق أخرى أقل اضاءة ومناطق مظلمة هذا وقد وزعت الدراسة الألوان فى هذا التصميم بالنسب الآتية الأخضر ١٥% تقريبا ، الأحمر ١٠% تقريبا ، الأصفر ٢% تقريبا ، البنى ٢٠% تقريبا ، الأسود ١٥% تقريبا . الرمادى ١٥% تقريبا .

ويتضح هنا دور الكمبيوتر فى تحقيق تلك الملامس المتنوعة والتدرجات اللونية المختلفة

ويتضح تأثير انداسة فى هذا التصميم بالفنان "موندريان" كما فى شكل (٤٠) بعنوان "بوجى ووجى" وذلك فى استخدام الخطوط الأفقية والرأسية المتعامدة



شكل الطاووس الطبيعي بالإضافة إلى الزهرة الطبيعية .



الفكرة التصميمية رقم (٢)

تصميم أتمشة مفروشات من عنصرى الطاووس و الزهور حيث استخدمتهما
الدارسة بساحات متنوعة .

كما يتضح تأثرها بالفنان "أحمد عبد الغنى" كما فى شكل (٥٨) بعنوان "السيمفونية التاسعة - بيتهوفن - الحركة الرابعة" وذلك فى استخدام التدريجات اللونية من الألوان المختلفة .

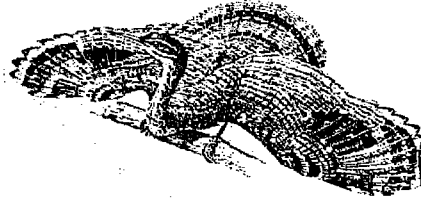
الفكرة التصميمية رقم (٤) :

بالنظر إلى هذا العمل نجد أن الدارسة قد صممته ليصلح الأقمشة المفروشات ، لذلك فإنها وإن اعتمدت على شكل طبيعى وهو الطاووس ، إلا أنها قد تناولت بعض التفاصيل الداخلية على جناح الطاووس بطريقة تجريدية وذلك عن طريق أخذ شريط رأسى من الزخارف الموجودة على جناح الطاووس ، وتكرارها بامكانيات الكمبيوتر فى تكرار رباعى ؛ ليعطى شكل الشرائط الزخرفية الأفقية التى تشبه تلك الشرائط الموجودة فى فنون التراث ، و التى عادة ما تتناسب مع أقمشة المفروشات . ويلاحظ هنا توزيع هذه الزخارف أو الوحدات فى اتجاهات رأسية أو مائلة ، مع تنوع مساحة هذه الوحدات ، ومساحة الشرائط الأفقية التى تحتويها

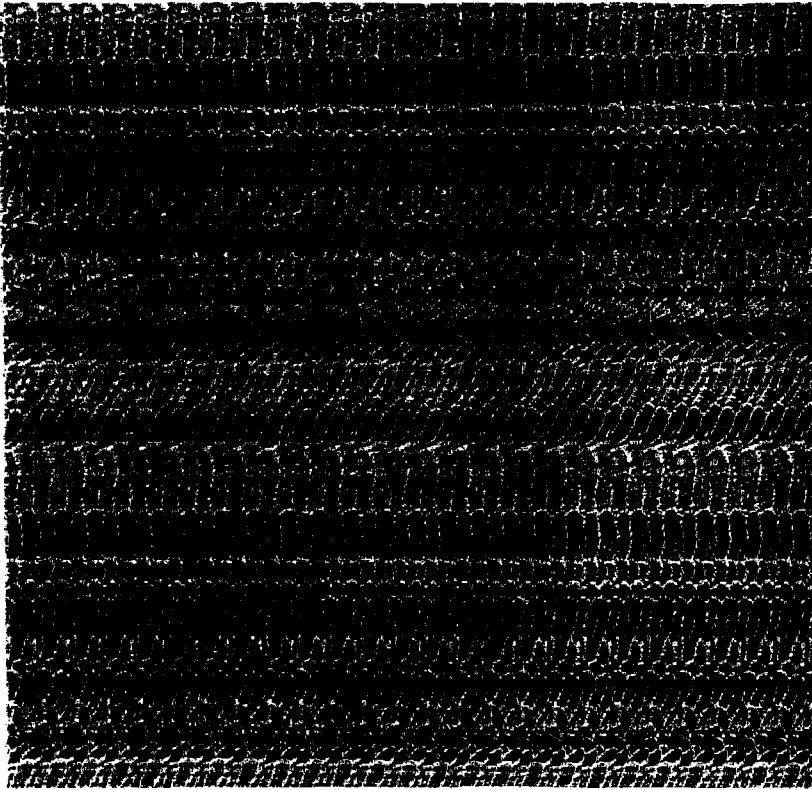
كما يلاحظ فى هذا التصميم عدم تميز الأشكال عن الخلفية ، وذلك لأن الأشكال تشغل كل مساحة التصميم . هذا ويجمع هذا التصميم بين مجموعة من الألوان الساخنة والباردة والمحايدة ؛ لتكون منظومة لونية غنية تلائم أقمشة المفروشات وقد جاء توزيع الألوان فى هذا التصميم بالنسب الآتية : الأحمر ٥% تقريباً ، الأصفر ١٥% تقريباً (البرتقالى ٥% تقريباً ، الأصفر ٢٠% تقريباً ، الوردى ١٠% تقريباً ، الأسود ٢٠% تقريباً ، الرمادى ٥% تقريباً ، الأبيض ٢٠% تقريباً . ويبدو هنا بجلاء دور اللمس الذى يتنوع من شريط زخرفى لآخر مما ساعد على إعطاء الإحساس بالغانر والبارز ؛ نتيجة لاختلاف توزيع الألوان والملامس.

ويتضح هنا تأثر الدارسة بالفنان "فيكتور فاساريللى" كما فى شكل (٤٦) بعنوان " أشكال " وذلك فى استخدام الخطوط البيضاء على أرضية ملونة .

كما يبدو تأثرها بالفنان صلاح طاهر كما فى لوحته بعنوان تجريد حيث استخدام الملامس الموزعة فى اتجاه أفقى أيضاً .



عنصر الطاووس وقد تناولت الدارسة بعض التفاصيل الموجودة على جناحه .



الفكرة التصميمية رقم (٤)

تصميم أقمشة مفروشات مستوحى من بعض التفاصيل الموجودة على جناح الطاووس حيث تناولتها الدارسة بطريقة تجريدية .

الفكرة التصميمية رقم (٥) :

صممت الدراسة هذا العمل ليصلح كمعلق ، ولذلك استخدمت شكلا رئيسيا يحثل صدارة اللوحة تمثله العلاقة الناشئة عن الحوار بين البجعتين ، ويكمل بنائية هذا العمل فرعا الزهور على جانبي البجعتين .

أما الخلفية فهي عبارة عن أشكال هندسية مكونة من مجموعة من المربعات والمستطيلات المختلفة المساحات والاتجاهات ؛ لتساعد على إبراز الأشكال الرئيسية في هذا المعلق .

بالنسبة للألوان فنلاحظ أن اللون قد لعب دورا في ربط الأشكال بالخلفية ، عن طريق توزيع نفس ألوان الأشكال في الخلفية ويلاحظ أن الألوان في هذا العمل قد وزعت في أشكال مختلفة المساحات ، مع تركيز الألوان القاتمة في بعض المستطيلات ، والألوان الفاتحة في البعض الآخر . وذلك بالنسب التالية : الأحمر ١٥% تقريبا ، البنى ١٠% تقريبا ، الأصفر ٢٠% تقريبا ، البرتقالي ١٥% تقريبا ، الأخضر الفاتح ١٥% تقريبا ، الأخضر الغامق ١٠% تقريبا ، الأبيض ١٥% تقريبا

أما الملمس فقد اعتمد على شبكة من الخطوط الأفقية والرأسية المتعامدة على كل التصميم ؛ مما أسهم في ربط الأشكال بالخلفية ، أيضا اعتمد الملمس على توزيع الألوان في مساحات صغيرة في الأشكال الهندسية بالخلفية والتي عملت كنغمات يتردد شدوها في التصميم لتعطيه التناغم المطلوب .

ويظهر هنا دور الكمبيوتر في تحقيق الملامس المختلفة التي تتسم بالدقة وتؤثر تأثيرا حيويا في نسيج هذا المعلق .

أما عن تأثر الدراسة في هذا المعلق بالفنان "بول كلي" فإنه يظهر بجلاء في لوحته بعنوان " رسم وتصوير النغمات الموسيقية لآلة الهارب " ، شكل (٢٤) وذلك في تقسيم الخلفية إلى مستطيلات مختلفة المساحات عن طريق الملمس الذي يغطي التصميم كله .

كذلك يبدو تأثرها بالفنان "صلاح طاهر" وذلك في دمج الأشكال العضوية مع الأشكال واللامس الهندسية في نفس العمل وذلك كما في شكل (٤٨) بعنوان "سيمفونية" .



شكل طبيعي ليجعتين بالإضافة إلى مجموعة من الزهور .



الفكرة التصميمية رقم (د)

تصميم معلق، من البجع والزهور حيث تحتمل هذه العناصر صدارة اللوحة ،
بينما الخلفية عبارة عن أشكال هندسية ناشئة عن العلاقة بين الخطوط الأفقية
الرأسية المتعامدة .

الفكرة التصميمية رقم (٦) :

عندما ابتكرت الدراسة هذا التصميم كتصميم يصلح لأقمشة السيدات ، فإنها جمعت بين العناصر الطبيعية ، والهندسية (والتي عادة ما تتناسب مع أقمشة السيدات) . فنجد أن العناصر الطبيعية تتمثل في البجع والزهور ، أما الأشكال الهندسية فتتمثل في المربعات والمستطيلات المختلفة المساحات .

ونلاحظ أن بعض الزهور موزعة على شكل قوس أو قبة تعلو البجعتين ، بينما وزعت باقى الزهور على شكل قلم طولى ، ليتحول التصميم إلي أقلام طولية عبارة عن قلم طولى من الزهور فقط ، وقلم آخر من البجعتين والزهور وتقسيمات الأرضية حولهم ، كل هذا فى تصميم موزع ثلاثيا (Half Drop) .

ويلاحظ هنا أن التصميم يجمع بين الألوان الساخنة ، والباردة ، والمحايدة فى منظومة لونية هادئة ترى الدراسة أنها تصلح لأزياء الصباح ، وتتوزع الألوان فى التصميم بالنسب الآتية : الأحمر ٥% تقريبا ، البرتقالى ١٥% تقريبا ، الأكر ١٠% تقريبا ، الأخضر ١٥% تقريبا ، الأزرق ٣٠% تقريبا ، الأبيض ٥% تقريبا الكريم ٢٠% تقريبا . وقد عبرت الدراسة عن البجعتين عن طريق تناول بعض تفاصيلها باللون الأبيض بينما تجاهلت بعض التفاصيل الأخرى عن طريق تناولها بألوان غامقة ، ويبدو فى هذا التصميم أن توزيع الفواتح قد منح التصميم روح التناغم بين المناطق المضيئة والمظلمة .

كذلك فإن الملمس القائم على الخطوط الأفقية والرأسية المتعامدة قد خلق نوعا من الشرائط القاتمة والفاتحة فى التصميم ، عن طريق تباعد هذه الخطوط عن بعضها أحيانا ، وتقاربها أحيانا أخرى . ويبدو أثر الكمبيوتر فى هذا التصميم فى ابتكار ملمس جديد يحاكي التأثيرات النسجية المتنوعة والتي عادة ما تستحب فى أقمشة السيدات .

ويبدو هنا تأثير الدراسة بالفنان "بول كلى" كمان شكل (٢٤) بعنوان "رسم وتصوير النغمات الموسيقية لآلة الهارب" وذلك فى استخدام الملمس فى التصميم كما يبدو تأثرها بالفنان "صلاح طاهر" كما فى شكل (٤٨) ، بعنوان "سيمفونية" وذلك فى توزيع الزهور على شكل أقواس .



شكل طبيعي ليجعتين بالإضافة إلي مجموعة من الزهور .



الفكرة التصميمية رقم (٦)

تصميم أقمشة سيدات بجمع بين العناصر الطبيعية كالبحج و الزهور ،
و العناصر الهندسية كالمربعات والمستطيلات والخطوط الأفقية الرأسية
المتعامدة .

الفكرة التصميمية رقم (٧) :

بتأمل هذا التصميم نجد أن الدراسة قد ابتكرته ليصلح لأقمشة المفروشات ، ومن شواهد ذلك استخدامها لأشكال طبيعية مثل شكل البجعة والزهور فى صورة هندسية مجردة ، حيث وزعت الدراسة البجع المجرّد هندسيا عن طريق التماثل والانعكاس فى اتجاهات مائلة ومتقابلة باستخدام التكرار الرباعى ؛ لتعطى أشكالاً توحى بالتوالد والاستمرارية ، شأنها فى ذلك شأن فنون التراث كالفن الإسلامى ، التى عادة ما تكون من أكثر الفنون المستحية فى تصميم أقمشة المفروشات .

ويلاحظ فى هذا التصميم أنه وإن كانت الوحدات بمساحات ثابتة إلا أنها قد خلقت نتيجة لتلاقيها أشكالاً بمساحات متنوعة فى الخلفية ، وعن دور الزهور فى هذا التصميم نقول أنها عملت على الربط بين وحدات البجع تارة ، كما عملت على ملئ الفراغ فى الشكل المعين الناتج عن تلاقى البجع المائل بالتماثل والانعكاس .

وعلى حين استخدمت الدراسة الألوان المصمته فى الأشكال فإننا نجد أن الخلفية تزخر بالتدرجات اللونية بألوان أكثر تشبعا وقتامة من ألوان الأشكال ، لتعطى الخلفية العمق المطلوب ، ولتعطى الإحساس بالظل والنور حيث التدرج من الأغمق إلى الأفتح مثل التدرج من البنى إلى الأصفر وقد جاء توزيع الألوان هنا بالنسب التالية : البنى ١٠% ، البرتقالى الغامق ٣٠% ، البرتقالى الفاتح ١٠% ، الأخضر ١٠% ، الأصفر ١٠% ، البنى ، البنفسجى ١٠% ، الأبيض ٢٠% تقريبا .

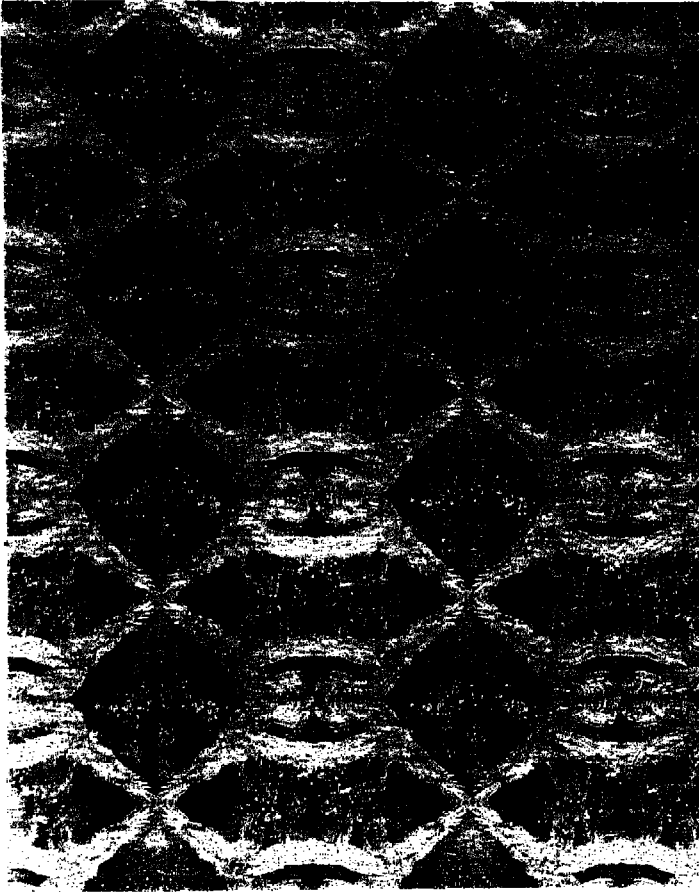
أما الملمس فى هذا التصميم فقد نشأ عن استخدام الدراسة للتدرجات اللونية بأسلوب مبتكر كان للكمبيوتر دور هام فى ابتكاره ، حيث قامت الدراسة بعمل التدرج اللونى المطلوب ، ثم تكبيره ، ثم عمل تدرج ثانى على التدرج الأول ، ليعطى هذا الملمس الجديد .

ويبدو تأثر الدراسة فى هذا التصميم بالفنان " كاندنسى " كما فى شكل (٢٢) ، بعنوان " تكوين بالأبيض " ، وذلك فى توزيع الخطوط المائلة فى اتجاهات متقابلة .

كما يبدو وتأثرها بالفنانة " جاذبية سرى " ، وذلك فى توزيع الخطوط المائلة أيضا فى اتجاهات متقابلة كما فى شكل (٤٩) " بدون عنوان " .



شكلان يمثلان البجعة بشكلها الطبيعي والمجرد .



الفكرة التصميمية رقم (٧)

تصميم أقمشة مفروشات من البجع في صورة هندسية مجردة
عن طريق التماثل، لتعطى أشكال توحى بالتوالد والاستمرارية .

الفكرة التصميمية رقم (أ) :

فى ابتكار الدارسة لتصميم هذا المعلق عمدت إلى استخدام شكل رئيسى عبارة عن البجع المجرى ذى المساحات المتنوعة ، والذى يحتل صدارة اللوحة .

ويلاحظ هنا أن التجريد فى شكل البجع قد نشأ عن حذف بعض التفاصيل من البجع ، وإحلال بعض الخطوط المائلة الغير منتظمة محلها .

أما الخلفية فهى عبارة عن خلفية من الكاروة الناشئ عن الملامس ذات الاتجاهات الأفقية ، والرأسية المتعامدة ، تتوزع عليها الخطوط المائلة المتقطعة فى اتجاه مناقض لاتجاه نفس هذه الخطوط التى على البجع . هذا وقد عمل تتابع اللون الأخضر الغامق مع الأصفر الفاتح إلى احداث نوع من التبريد فى الخلفية .

وبالنسبة للألوان فقد جمع هذا التصميم بين الألوان الساخنة كالأحمر والبرتقالى ، وبين الألوان الباردة كالأخضر ، وبين الألوان المحايدة كالأبيض ، وقد توزعت الألوان فى هذا التصميم بالنسب الآتية : الأحمر ٢٠% تقريبا ، الأصفر ٣٠% تقريبا ، الأخضر ٢٥% تقريبا ، الأبيض ٢٥% تقريبا .

ويظهر بجلاء دور الملمس فى هذا العمل فى تصميم الخلفية ، وفى ربط الأشكال بها ، عن طريق استخدام ملمس الخطوط المائلة المتدرجة التى فى الخلفية على الأشكال ، أيضا فإن الخطوط المائلة الغير منتظمة قد عملت على إثراء البجع بإعطائه شكلا مبتكرا .

ويتضح هنا دور الكمبيوتر فى ابتكار كل هذه التأثيرات التى خدمت التصميم كمعلق ، سواء من حيث إثراء الخلفية ، أو التجريد فى الأشكال .

ويبدو هنا تأثير الدارسة بالفنان "موندريان" كما فى شكل (٤٠) ، بعنوان "بوجى ووجى" ، وذلك فى توزيع الخطوط الأفقية ، والرأسية التى استخدمتها الدارسة فى الخلفية .

كما يبدو تأثرها فى هذا العمل بالفنان "وليم بازوتز" كما فى شكل (٣٢) ، بعنوان "القرم" ، وذلك فى وجود شكل رئيسى يأخذ ملامس بألوان مختلفة .



الشكل الطبيعي لعنصر البجع



الفكرة التصميمية رقم (أ)

تصميم معلق من البجع الذي استخدم بشكل تجريدي عن طريق
إحلال الخطوط المائلة محل بعض التفاصيل الأصلية في البجع .
أسا الخلفية فهي عبارة عن خطوط هندسية حافظة باللامس .

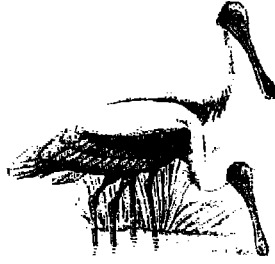
الفكرة التصميمية رقم (٩) :

عندما ابتكرت الدراسة هذا التصميم ليصلح كأقمشة مفروشات أطفال راعت في ذلك بساطة الوحدات المتمثلة في شكل البجعة الطبيعي ، أو شكلها المجرد ، والذي لا يعدو التجريد فيه عن إحلال بعض الدوائر المنتظمة محل بعض التفاصيل الأصلية للبجعة ليناسب ذلك إدراك الأطفال ، ووزعت تلك الوحدات المختلفة المساحات في خطوط مائلة ، وفي اتجاهات مختلفة ، كل ذلك في تكرار رباعي بسيط .

أما الخلفية فجاءت بسيطة عبارة عن بقع لونية ذات ألوان زاهية كالأحمر ، والأصفر . ويلاحظ أن توزيع الألوان في هذا التصميم جاء بالنسب الآتية : الأحمر ١٠% تقريبا ، الأصفر ١٠% تقريبا ، الوردى ٥% تقريبا ، اللبني ٥% تقريبا ، الأسود ٥٠% تقريبا ، الأبيض ٢٠% تقريبا وبالنسبة للإضاءة فقد تحققت عن طريق بعض البقع اللونية في الخلفية ، والتي عملت كومضات ؛ نظرا لكونها فاتحة على أرضية قاتمة .

أما الملمس فقد نبع في هذا التصميم من الدوائر المنتظمة في أشكال البجع ، كذلك نبع من البقع اللونية في الخلفية . ويبدو هنا دور الكمبيوتر في تحقيق تلك الملامس المختلفة الألوان التي يزرخ بها التصميم ، والتي أسهمت في ثرائه .

ويبدو تأثر الدراسة بالفنان وليم باز يونز كما في شكل (٣٢) ، بعنوان "قزم" وذلك في استخدام البقع اللونية ذات الألوان المختلفة. كما يتضح هنا تأثر الدراسة بالفنان "عبد الرحمن النشار" كما في شكل (٥٢) ، بعنوان "علاقات عضوية وهندسية" ، وذلك في توزيع الأشكال في اتجاهات مائلة.



الشكل الطبيعي لعنصر البجع



الفكرة التصميمية رقم (٩)

تصميم أقمشة أطفال من البجع الموزع بمساحات واتجاهات متنوعة على خلفية سوداء ذات بقع لونية زاهية .

الفكرة التصميمية رقم (١٠) :

عند ابتكار الدارسة لهذا التصميم ليصلح كأقمشة مفروشات للأطفال ، نجد أنها قد عمدت إلي صراحة الأشكال ، والتي تتمثل في استخدام عناصر التصميم وهي البجع والأعشاب بأشكالها الطبيعية ، اللهم إلا التحوير المتمثل في إضافة الملمس الزجاجي على جسم البجعة . كذلك تم توزيع الوحدات ذات المساحات الثابتة في خطوط مائلة بتكرار رباعي ؛ لتحقيق بساطة التوزيع التي تتميز بها أقمشة الأطفال .

الخلفية أيضا اتسمت بالبساطة في هذا العمل ، وجاءت عبارة عن خطوط منكسرة زجاجية من نفس روح الخطوط الزجاجية التي على جسم البجعة ؛ مما أدى إلي ربط الأشكال بالخلفية .

أما عن الألوان فهي عبارة عن ألوان فاتحة بالإضافة إلي الأسود الذي استخدمته الدارسة لتأكيد شكل البجع وكان توزيع الألوان في هذا التصميم بالنسب الآتية : الأحمر ٥% ، الوردي ٢٠% ، الأصفر ١٠% ، الأزرق ١٠% ، الأسود ١٠% تقريبا .

ويلاحظ أن التدرجات اللونية من الأسود إلي الأصفر ، ومن الأصفر إلي الأزرق قد ساعدت على تحقيق الظل والنور الذي يبدو في شكل البجع .

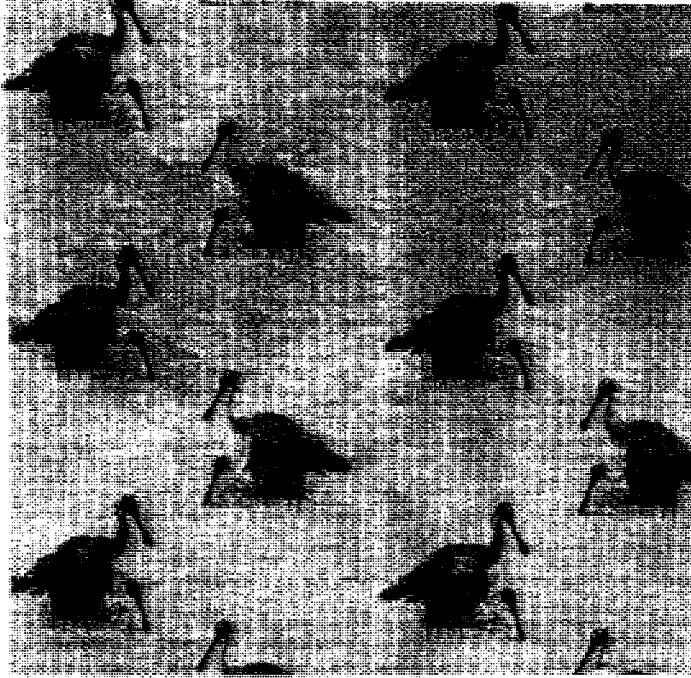
وبالنسبة للملمس في هذا التصميم فقد نشأ عن تكرار ترديد الخطوط الزجاجية باللون الوردى في الخلفية ، وباللون الأزرق في أشكال البجع ويبدو هنا دور الكمبيوتر في إثراء التصميم بهذا الملمس وبالتدرجات اللونية المختلفة ، مما أعطى التصميم غنى نتيجة للتنوع بين المساحات المصممة والتدرجات اللونية والملامس .

ويتضح في هذا التصميم تأثر الدارسة بالفنان " دى كونج " كما في شكل (٢٩) ، بعنوان " حفر " وذلك في استخدام الخطوط المنكسرة ، التي استخدمها " دى كونج " بطريقة عفوية ، في حين استخدمتها الدارسة في هذا التصميم بطريقة منتظمة

كما يتضح هنا تأثر الدارسة بالفنان " أحمد عبد الغني " كما في شكل (٥٤) بعنوان " السيمفونية التاسعة - بيتهوفن - الحركة الرابعة " وذلك في استخدام الظل والنور .



الشكل الطبيعي لعنصر البجع



الفكرة التصميمية رقم (١٠)

تصميم أقمشة أطفال من البجع الموزع في خطوط مائلة على خلفية بسيطة عبارة عن خطوط منكسرة زجاجية .

الفكرة التصميمية رقم (١١)

أبتكرت الدراسة هذا التصميم ليكون معلقا ولذلك استخدمت شكلا رئيسيا في هذا التصميم عبارة عن شكلين من الحمار الوحشي بمساحات واتجاهات مختلفة مع استخدام فروع الأشجار التي وزعتها الدراسة بحيث تبدو وكأنها تحتضن هذين الحمارين الوحشيين ؛ مما أدي إلي زيادة التركيز علي شكلي الحمارين .

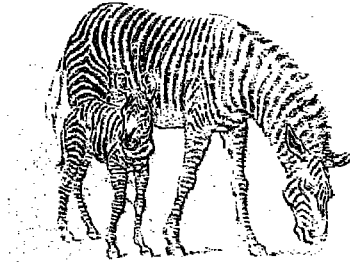
أما بالنسبة للخلفية فهي عبارة عن لون بنفسجي فاتح مصمت عليه ملامس باللون البنفسجي القاتم .

ويلاحظ أن هذا التصميم يتألف من مجموعة لونية متناعمة ساهمت في إحياء التصميم بعدة احاسيس مختلفة فالأصفر مثلا يوحى بالتوهج والإثارة ، في حين أن اللون البنفسجي الفاتح في الخلفية يوحى بالراحة والهدوء . ويبدو توزيع الألوان في هذا التصميم بالنسب الآتية : الأصفر ٢٠ % تقريبا ، البنفسجي الفاتح ٥٠ % تقريبا ، البنفسجي الغامق ١٥ % تقريبا الأبيض ١٥ % تقريبا .

والجدير بالذكر أن الإضاءة قد تحققت في هذا التصميم من اللون الأصفر بينما اللون البنفسجي الغامق يعطي مناطق أكثر إظلاما .

ويلاحظ هنا أن الملمس قد لعب دورا هاما في هذا التصميم وذلك في إعطاء الأشكال ملمس الألوان الزيتية ؛ مما ساهم في الإبتعاد بالعناصر عن أشكالها الطبيعية ، وإعطائها حسا فنيا جديدا وذلك عن طريق الإستفادة من امكانيات الكمبيوتر وبعض التأثيرات الموجودة في برنامج الفوتوشوب Photo shope .

ويتضح في هذا التصميم تأثر الدراسة بالفنانة " هيلين فرانك ثالر " كما في شكل (٣٣) بعنوان " المنطقة الزرقاء " وذلك في إعطاء الأشكال ملمس الألوان الزيتية كذلك يتضح تأثر الدراسة بالفنانة " جاذبية سرى " كما في شكل (٤٩) بعنوان " تكوين من مصر " وذلك في استخدام ملمس الألوان الزيتية أيضا .



الحماران الوحشيان المستخدمان في ابتكار التصميم.



الفكرة التصميمية رقم (١١)

تصميم معلق من شكل الحمارة الوحشي عبارة عن شكلين من الحمارة الوحشي بمساحات واتجاهات مختلفة مع استخدام فروع الأشجار التي وزعتها الدراسة بحيث تبدو وكأنها تحتضن الحمارين الوحشيين

الفكرة التصميمية رقم (١٢)

لقد ابتكرت الدراسة هذا التصميم ليصبح كمعلق ولذلك اعتمدت علي استخدام شكلين من الحمار الوحشي بمساحتين مختلفتين بعد التحوير في شكلهما ؛ عن طريق المبالغة في نسبهما وذلك بالإستعانة بإمكانيات الكمبيوتر وبخاصة تأثير Ocean Ripple في برنامج الفوتوشوب Photo Shope . وقد وضعت الدراسة الحمارين الوحشيين داخل إطار عبارة عن شكل سداسي غير منتظم نشأ عن توزيع فروع الأشجار والأغصان المتنوعة المساحات في اتجاهات مائلة ومتقابلة رأسيا وأفقيا كل هذا أدى إلي وقوع الحمارين الوحشيين في قلب التصميم ولتأكيد ذلك عمدت الدراسة إلي إعطاء الخلفية لونا أسودا مصمتا ليساهم في إبراز الأشكال لتحتل صدارة اللوحة .

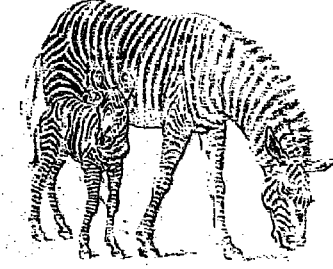
أما الألوان فهي في هذا التصميم عبارة عن مجموعة من الألوان الهادئة الفاتحة المتوسطة والقائمة والتي وزعت في هذا التصميم بالنسب الأتية : الأسود ٤٠ % تقريبا الكريم ٣٠ % تقريبا الوردي الفاتح ١٠ % تقريبا الوردي الغمق ١٠ % تقريبا الأخضر الفاتح تقريبا ، الأخضر ٥ % تقريبا .

وينبع الظل والنور في هذا التصميم من خلال توزيع الفواتح كالكريم والوردي الفاتح والقوائم : كالوردي الغامق والأخضر الغامق .

أما الملمس في هذا التصميم فهو ناشئ عن ترديد الخطوط المتنوعة الموجودة في الحمارين الوحشيين .

ويبدو هنا تأثير الدراسة بالفنان " وليم بازيوتر " كما في الشكل (٣٢) بعنوان " قزم " وذلك في المبالغة في شكل الحيوان وإعطائه شكلا متميزا عن شكلة في الطبيعة .

كما يبدو تأثيرها بالفنان " محمد السحلي " كما في شكل (٥٦) بعنوان " تكوين " وذلك في استخدام الخطوط المنكسرة علي جانبي اللوحة والذي يمثل في هذا التصميم تلاقي فروع الأشجار وتقاطعها مع بعضها البعض .



الحماران الوحشيان المستخدمان في ابتكار التصميم .



الفكرة التصميمية رقم (١٢)

تصميم معلق باستخدام شكلين من الحمار الوحشي بمساحتين مختلفتين

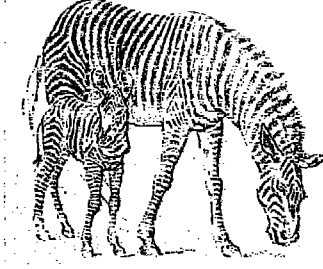
الفكرة التصميمية رقم (١٣) :

إن هذا التصميم قد صممت الدراسة لكي يصلح ليكون معلقا للأطفال ومن شواهد ذلك أنها قد استخدمت الحمار الوحشي بشكلة الطبيعي الصريح ولكن مع تغيير البيئة الطبيعية المحيطة به إلى بيئة هندسية عبارة عن مجموعة من الخطوط الأفقية والرأسية المتعامدة في أوضاع مختلفة علي خلفية من التقسيمات الهندسية. ويظهر في هذا التصميم الجمع بين الألوان المصنطة المتمثلة في ألوان الحمار الوحشي وفي الخطوط المتعامدة ، وبين التدرجات اللونية الموجودة في الخلفية كذلك يبدو دور اللون في الإبتعاد بالحمار الوحشي عن شكلة الطبيعي وكذلك يبدو عن طريق تلوينه بألوان مغايرة لألوانه في الطبيعة وقد وزعت الألوان في هذا التصميم بالنسب التالية : الأصفر ٤٠ % تقريبا ، البنفسجي ٤٠ % تقريبا ، الأسود ١٠ % تقريبا ، الأبيض ١٠ % تقريبا . وقد عملت التدرجات اللونية في الخلفية علي الإيحاء بالظل والنور في هذا العمل الفني .

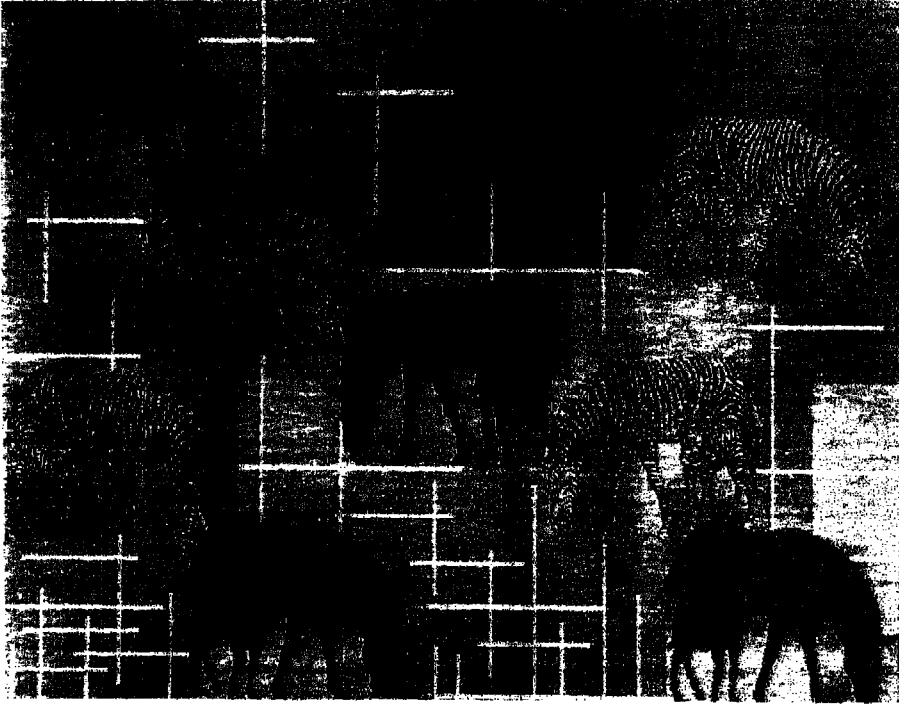
وبالنسبة للملمس فقد نشأ عن تردد خطوط الحمار الوحشي من ناحية وعن طريق التدرجات اللونية وتداخل الألوان من ناحية أخرى .

ويبدو وهنا دور الكمبيوتر في إبتكار خلفية التصميم والتي تتميز بالتقسيمات الهندسية الحافلة بالتدرجات اللونية .

ويتضح تأثر الدراسة في هذا التصميم بالفنان " موندريان " في استخدام الخطوط الأفقية والرأسية المتعامدة كما في شكل (٤٠) بعنوان " بوجي ووجي " كذلك يتضح تأثرها هنا بالفنان " محمد السحلي " كما في شكل (٥٦) بعنوان " تكوين " وذلك في تقسيم الخلفية إلى أشكال هندسية .



الحماران الوحشيان المستخدمان فى ابتكار التصميم .



الفكرة التصميمية رقم (١٣)

تصميم معلق للأطفال وقد استخدم الحمار الوحشي بشكله الطبيعي الصريح
ولكن مع تغيير البيئة الطبيعية المحيطة به إلى بيئة هندسية.

الفكرة التصميمية رقم (١٤)

بتأمل هذا التصميم نجد أن الدراسة قد ابتكرته ليصلح لأقمشة السيدات ولذلك جمعت في اختيارها لعناصر هذا التصميم بين العناصر الطبيعية المتمثلة في الحمر الوحشي والأشجار والأحطاب المستمدة من البيئة المحيطة به ، والعناصر الهندسية المتمثلة في خطوط من فن الخداع البصري "Op Art".

ويلاحظ أن الدراسة قد نوعت في مساحات ، واتجاهات العناصر الطبيعية التي استخدمتها في التصميم ، بينما عملت علي تثبيت مساحات الوحدات الهندسية لتحقيق الوحدة في التصميم ، كل هذا في ثلاثي يعمل علي زيادة الحركة ، والتنوع في هذا العمل .

أما الخلفية فقد جاءت أداة للتعبير عن أجواء الغابة المحيطة بالحيوانات ؛ لإكمال الإحساس بالبيئة الطبيعية في التصميم .

ويظهر هنا بوضوح دور الملمس الذي استوحته الدراسة من فن الخداع البصري "Op Art" ، ووزعته بإمكانات الكمبيوتر وخاصة برنامج " vision " علي اللون البني في كل التصميم ؛ ليحدث نوعا من التنعيم البسيط في التصميم في محاولة للتجريد ؛ عن طريق الابتعاد بالعناصر عن أشكالها الطبيعية ؛ ولإعطاء التصميم حسا فنيا مبتكرا ؛ حيث إنه من المحبب استخدام تأثيرات الخداع البصري في تصميم أقمشة السيدات (١).

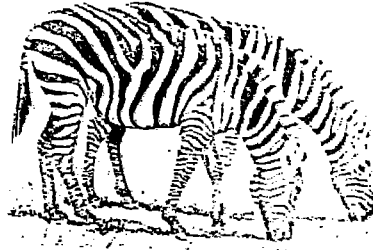
وبالنسبة لألوان هذا التصميم فهي تجمع بين الفواتح والقوام في محاولة لتحقيق التوازن في التصميم وقد جاء توزيعها بالنسب الآتية : البني ٢٥ % تقريبا ، الأزرق ١٠ % تقريبا ، الأصفر ١٥ % تقريبا ، الأبيض ٥٠ % تقريبا .

وفي هذا التصميم نستطيع أن نري مناطق إضاءة ناشئة عن توزيع اللون الأبيض في شكل الحمار ، وفي الخلفية ، بالإضافة إلي توزيع اللون الأصفر في شكل الحمار وفي الأشجار أما الظل فيأتي من توزيع اللون البني في التصميم .

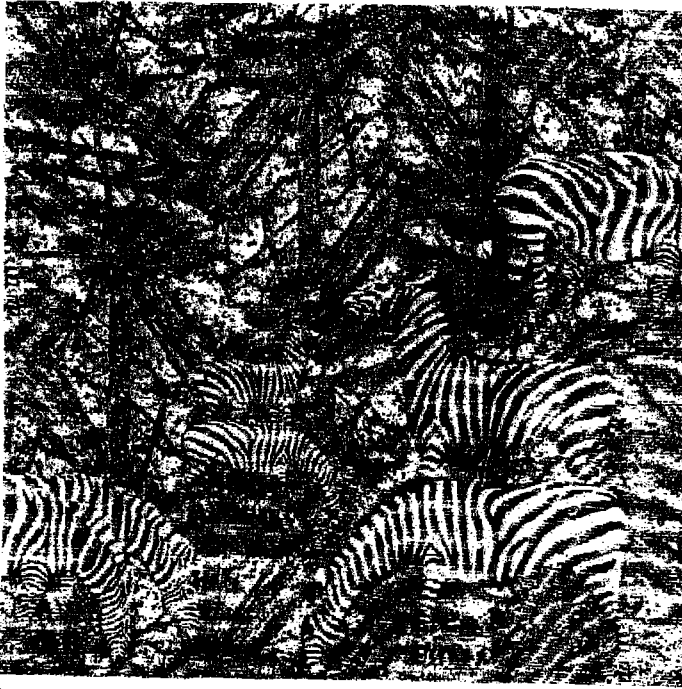
ويظهر تأثر الدراسة هنا بالفنان " برايدجيت رايلي " وذلك في إحداث التنعيم الناشئ عن الملمس المستوحى من فن الخداع البصري .

كما يظهر تأثرها الفنان " أحمد عبد الغني " كما في شكل (٥٤) بعنوان " السيمفونية التاسعة-بيتهوفن- الحركة الرابعة " ، وذلك في استخدام الملامس علي مناطق معينة في التصميم .

(١) هاء فهمي حماد- مرجع سابق - ص ٥٩٦ .



مجموعة من الحمير الوحشية المستخدمة في ابتكار التصميم.



الفكرة التصميمية رقم (١٤)

تصميم أقمشة سيدات وقد جمعت الدارسة لختيارها لعناصر هذا التصميم بين العناصر الطبيعية المتمثلة في الحمير الوحشي والأشجار ، والعناصر الهندسية المتمثلة في خطوط من فن الخداع البصري " Op Art".

الفكرة التصميمية رقم (١٥) :

إن الدراسة قد صممت هذا العمل ليصلح كأقمشة مفروشات للأطفال ، ولذلك استخدمت شكل الحمار الوحشي المحبب إلي الأطفال بشكلة الطبيعي ، وبمساحات مناسبة ، وبتوزيع بسيط يسمح للطفل إدراكه بسهولة .

أما الخلفية فهي زاخرة بمجموعة من الأعشاب الموجودة في بيئة الحمار الوحشي ؛ للإيحاء بالبيئة الطبيعية التي يعيش فيها الحمار الوحشي .

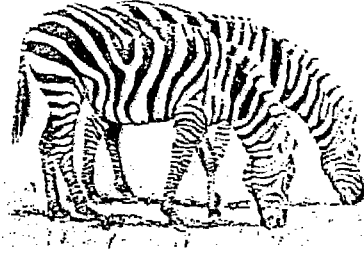
وبالنسبة للألوان فإن هذا التصميم يجمع بين مجموعة من الألوان الفاتحة والقائمة واستخدمت الدراسة فيه أربعة ألوان لكي يتناسب مع إدراك الطفل وكان أسلوب التلوين الذي اتبعته الدراسة واضحا خاليا من تداخل الألوان حتى يتناسب مع إدراك الطفل وقد وزعت الألوان في هذا التصميم بالنسب الآتية : البنفسجي الفاتح ٣٠% تقريبا ، البنفسجي الغامق ٢٥% تقريبا ، الأصفر ٢٠% تقريبا ، اللبني ٢٥% تقريبا .

والجدير بالذكر أن اللونين اللبني والأصفر قد عملا علي إشاعة الإضاءة في بعض مناطق التصميم ، بينما عمل اللون البنفسجي الغامق علي إحداث التوازن مع الألوان الفاتحة ، وكذلك علي تأكيد شكل الحمار .

الملمس هنا بسيط يأتي من أشكال الأعشاب ذات المساحات الصغيرة في خلفية التصميم وذلك مما يناسب أقمشة الأطفال .

ويتضح هنا دور الكمبيوتر في تحقيق هذا الملمس ؛ عن طريق علاقة هذه الأعشاب مع بعضها البعض ، والتنويع في مساحاتها واتجاهاتها ، وأسلوب تلاقيها .

ويبدو في هذا التصميم تأثير الدراسة بالفنان " وليم بازويتز " كما في شكل (٣١) بعنوان " الطائر الأبيض " وذلك في وجود شكل رئيسي في الصدارة بينما الخلفية تبدو الملامس المختلفة كذلك يبدو تأثيرها بالفنان " أيمن السمرى " كما في شكل (٥٥) بعنوان " من ذكريات الطفولة " وذلك في استخدام الملامس المختلفة .



مجموعة من الحمير الوحشية المستخدمة في ابتكار التصميم .



الفكرة التصميمية رقم (١٥)

تصميم أقمشة مفروشات للأطفال استخدمت فيه الذراسة شكل الحمير الوحشي المحبب إلي الأطفال بشكله الطبيعي ، وبمساحات مناسبة ، وتوزيع بسيط يسمح للطفل إدراكه بسهولة .

الفكرة التصميمية رقم (١٦)

نلاحظ في هذا العمل أن الدراسة قد صممته كمعلق ومن شواهد ذلك أن التصميم قائم علي أساس شكل ناشئ عن علاقة رؤوس القطط ببعضها البعض قصدت فيه الدراسة إيجاد حوار بين شكل رئيسي يمثل رأس القطعة الأكبر حجما وبين رؤوس القطط الأقل مساحة التي أحيانا تحجب الشكل الرئيسي وأحيانا يحجبها الشكل الرئيسي في علاقة تبادلية .

ويلاحظ أن التجريد في هذا التصميم قد نشأ عن تليخيص بعض تفاصيل رأس القطعة ، والإكتفاء بلمسات الفرشاة السريعة في اتجاه مائل أما الخلفية فقد جاءت عبارة عن مجموعة من الخطوط المائلة والمتعامدة الغير منتظمة مع بقع من اللون الأصفر ، لتحقيق الوحدة بين الشكل والخلفية .

وعن الأداء اللوني في هذا التصميم نقول إن الدراسة قد وزعت اللون الأصفر في رؤوس القطط لإعطائها السيادة في هذا العمل ، مع لمسات من اللون الأسود لتأكيد الأشكال .

كذلك استخدمت ظلال من اللون الأزرق حول مقدمة رأس القطعة الكبيرة كنوع من التأكيد علي الشكل الرئيسي .

ويلاحظ أن توزيع الألوان في هذا التصميم جاء بالنسب الآتية : الأصفر ٥٠ % تقريبا ، الأسود ٢٠ % تقريبا ، الأزرق ١٠ % تقريبا ، الرمادي ١٠ % تقريبا . وبالنسبة للإضاءة فقد تحققت في هذا التصميم ، نتيجة للضوء العالي الذي حققه اللون الأصفر في التصميم أما اللون الأزرق واللون الأسود فقد حققا نوعا من الظل في التصميم .

وكان للملمس دورا كبيرا في هذا العمل سواء في الأشكال عن طريق لمسات الفرشاة السريعة لإعطاء بعض التفاصيل لرؤوس القطط أو في الخلفية التي جاءت عبارة عن خطوط غير منتظمة في محاولة للتعبير عن ملمس النسيج بإحساس خفيف .

ويتضح هنا دور الكمبيوتر في إعطاء حس النسيج في الخلفية وفي الإحفاء بالملامس الناشئة عن ضربات الفرشاة السريعة التي تبدو لمساتها في الأشكال ويتضح هنا تأثير الدراسة بالفنان " مارك توبي " كما في شكل (٢٥) بعنوان " حافة أغسطس " ، وذلك في استخدام الملامس .

كما يظهر تأثيرها بالفنان " طة حسين " كما في شكل (٥٠) " بدون عنوان " وذلك في استخدام الملامس بالإضافة إلي استخدام الأشكال الأساسية في العمل .



شكلان يمثلان القطة بشكلها الطبيعي والمجرد .



الفكرة التصميمية رقم (١٦)

تصميم سعلق يقوم على أساس شكل ناشئ عن علاقة رؤوس القطط ببعضها البعض .

الفكرة التصميمية رقم (١٧)

بتأمل هذا التصميم يتضح لنا أن الغرض الوظيفي له هو أقمشة الأطفال ذلك أن الدراسة قد اختارت عنصرا محببا للأطفال وهو القطة واستخدمت أهم ما يجذب الطفل في القطة وهو شكل الرأس والدارسة وإن كانت قد عمدت إلى التجريد البسيط في رأس القطة ؛ عن طريق حذف بعض تفاصيلها إلا أنها قد احتفظت بالشكل العام للقطة كما هو لكي يدركه الطفل بسهولة .

كذلك فقد وزعت الدراسة رأس القطة بمساحات متساوية ولكن في اتجاهات مختلفة كل هذا في تصميم رباعي يتميز بالحركة والتنوع ويلاحظ هنا تميز الأشكال عن الخلفية التي جاءت مستوحاة من أذن القطة ؛ ويظهر هنا الدور الكبير الذي لعبه الكمبيوتر في إبداع هذه الخلفية فعن طريق توزيع تفاصيل أذن القطة في اتجاهات مختلفة وبتداخلات ومساحات متنوعة وتكرارها في تكرار رباعي أمكن الحصول على هذا الملمس المتنوع من شكل واحد فقط .

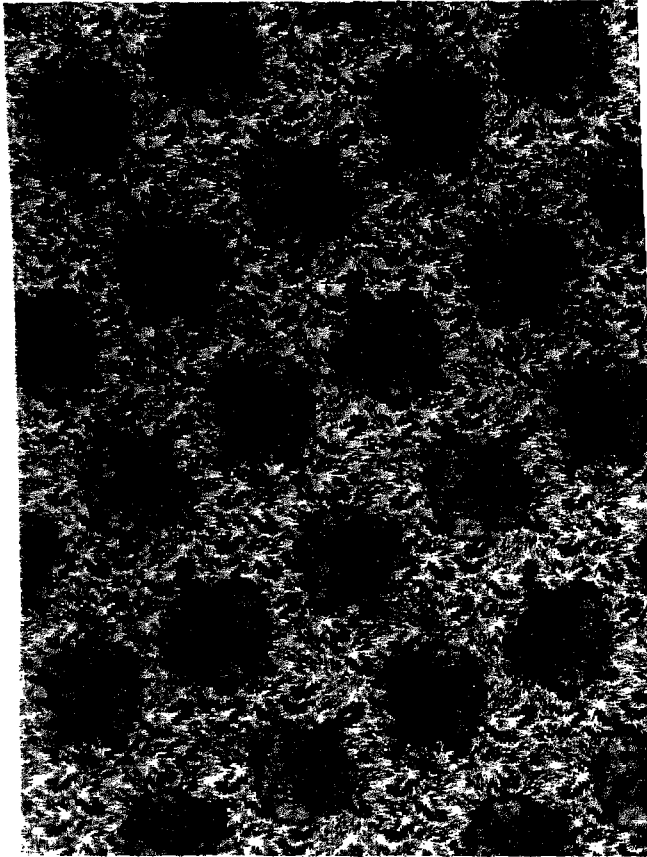
ولكي يناسب هذا التصميم أقمشة الأطفال استخدمت الدراسة فيه أربعة ألوان بحيث تشيع البهجة ، وروح الطفولة وقد وزعتها الدراسة بالنسب الآتية : الأصفر ٣٠ % تقريبا ، الأحمر ٢٠ % تقريبا ، البنفسجي المائل للإحمرار ٢٠ % تقريبا ، البنفسجي المائل للزرقة ٣٠ % تقريبا . أما الإضاءة فقد نبعت في هذا التصميم من التدرج اللوني البسيط في رأس القطة مما أعطي مناطق من الظل والنور في التصميم وبالنسبة للملمس فقد تنوع بين الملمس المستوحى من أذن القطة في الخلفية ، وبين الملمس في رأس القطة ولكن مع المحافظة على البساطة التي تلائم تصميمات الأطفال .

ويتضح هنا تأثير الدراسة بالفنان " مارك توبي " كما في الشكل (٢٦) بعنوان " الحياة الجديدة " وذلك في وجود أشكال بارزة فوق الخلفية .

كما يتضح تأثيرها بالفنان " طه حسين " كما في شكل (٥٠) بعنوان " بدون عنوان " وذلك في الدور الجيوي الذي يلعبه الملمس في التصميم .



شكلان يمثلان القطلة بشكلها الطبيعي و المجرد .



الفكرة التصميمية رقم (١٧)

تسميم أنمشة أطفال عن طريق توزيع رأس القطلة في اتجاهات مختلفة .
أسفل الخلفية فهي مستوحاة من أذن القطلة لتشكل ملمس من نفس روح الأشكال .

الفكرة التصميمية (١٨) :

إن المتأمل لهذه التصميم يستطيع أن يدرك ملامته لأقمشة المفروشات فهذا ما توحى به الأشكال وأساليب توزيعها وألوانها .

فالدراسة هنا قد جمعت بين مجموعة من الزهور المجردة التي يتضح دور الكمبيوتر فى إخراجها بهذا الشكل المجرد ؛ وذلك عن طريق تحويل بعض التفاصيل الطبيعية إلى تدرجات لونية وذلك باستخدام أداة Smear Tool فى برنامج Vision مما أدى إلى تحول الزهور إلى أشكال زخرفية أكثر منها طبيعية ونلاحظ أن الزهور موزعة فى هذا التصميم على هيئة صحبة تتقارب وتتباعد عن مثيلاتها بمساحات وإتجاهات متنوعة فى تكرار رباعي .

كما يلاحظ أن الأشكال تتوزع على خلفية من الخطوط الهندسية المائلة والمتعامدة ذات التدرجات اللونية من الأخضر والأزرق ، فى تشيفات متبادلة من اللونين قصدت منها الدراسة الإحياء بالتنعيم فى التصميم ؛ كما عمدت أيضا إلى تأكيد هذا التنعيم عن طريق تنوع كثافة الزهور من منطقة لأخرى فى التصميم .

ويلاحظ أن هذا التصميم يجمع بين مجموعة من الألوان الساخنة كالأحمر والأصفر والباردة كالأخضر والأزرق وقد جاء توزيع الألوان فى هذا التصميم بالنسب الآتية : الأصفر ٥٠ % تقريبا ، البرتقالي ١٠ % تقريبا ، الوردى ١٠ % تقريبا ، الأحمر ١٠ % تقريبا ، الأخضر ١٠ % تقريبا ، الأزرق ١٠ % تقريبا . ويلاحظ أن التدرجات اللونية المستخدمة هنا قد أشاعت فى التصميم مناطق من الظل والنور سواء فى الزهور المجردة ، أو فى الخلفية الهندسية .

ويلاحظ تأثر الدارسة هنا بالفنان " دو يسبرج " كما فى الشكل (٤٥) بعنوان " تكوين مضاد فى عشوائية " ، وذلك فى استخدام الخطوط الهندسية المائلة والمتعامدة كما يتضح تأثرها بالفنان " عبد الرحمن النشار " وذلك كما فى شكل (٥١) بعنوان " علاقات عضوية وهندسية " حيث تقوم بنائية هذا العمل على مجموعة من الخطوط الهندسية المائلة والمتعامدة .



مجموعة من الزهور الطبيعية



الفكرة التصميمية رقم (١٨)

تصميم أنسجة مفروشات عبارة عن مجموعة من الزهور المجردة
على خلفية من الخطوط الهندسية .

لفكرة التصميمية (١٩)

أبتكرت الدراسة هذا التصميم ليصلح كمعلق ، ولذلك نجد أن بنائية هذا التصميم تقوم علي هيكل أساس من فروع الأزهار ، ويتميز هذا الهيكل بالتماثل أحيانا ، وبالتنوع أحيانا أخرى وتتوزع علي الأزهار الطبيعية والمجردة (عن طريق تحويل بعض تفاصيلها الطبيعية إلي تدرجات لونية) ذلك وإن كانت مساحة الزهور ثابتة ، إلا أن تنوع تداخلها مع بعضها البعض قد حقق التنوع في التصميم . أما فهي الخلفية فهي حافلة بالتدرجات اللونية ذات الاتجاهات المختلفة لتحقيق التنوع من جهة وللتركيز على الشكل الرئيسي المتمثل في الأزهار من جهة أخرى .

ويجمع هذا التصميم بين مجموعة من الألوان الساخنة كالأصفر والبرتقالي والباردة كالأزرق والأخضر والمحايدة كالأبيض في توزيع جاء بالنسب الآتية :
الأصفر ١٠ % تقريبا ، الأخضر ٥ % تقريبا ، السوردي ٢٥ % تقريبا ، البني ١٥ % تقريبا ، الأزرق ١٠ % تقريبا ، الأبيض ٥ % تقريبا ، البرتقالي ٥ % تقريبا ، اللبني ٥ % تقريبا ، البنفسجي ٥ % تقريبا ، البيج ١٥ % تقريبا .

ومن الملاحظ أن الظل والنور في هذا العمل قد نشأ نتيجة لتوزيع التدرجات اللونية من الفاتح إلي القاتم والعكس ، مما عمل علي جذب الانتباه إلي كل أجزاء التصميم الذي حفل بالحركة ذات الإتجاهات المتنوعة .

وقد نشأ الملمس في هذا التصميم عن طريق الملامس الطبيعية في الزهور العضوية ، وعن طريق التدرجات اللونية المتنوعة سواء في الزهور او الخلفية وعن طريق الملمس المتميز الموجود في فروع الأزهار ، والناشئ عن مجموعة من الخطوط المائلة المترددة بكثافات مختلفة ويظهر هنا دور الكمبيوتر الحيوي في إثراء التصميم بهذه الملامس المتنوعة ، والتدرجات اللونية التي أشاعت الحيوية والحركة في التصميم .

ويبدو هنا تأثير الدراسة بالفنان " فالديمير ساتلين " كما في شكل (٣٨) بعنوان " نموذج للنصب التذكارى الدولى " ، وذلك في استخدام هيكل أساسى يمثل بنائية هذا العمل . كما يبدو تأثيرها بالفنان " أحمد عبد الغنى " كما في شكل (٥٤) بعنوان " السيمفونية التاسعة - بيتهوفن - الحركة الرابعة " وذلك في استخدام التدرجات اللونية المتنوعة .



مجموعة من الزهور الطبيعية



الفكرة التصميمية رقم (١٩)

تصميم معلق تقوم علي هيكل أساس من فروع الأزهار ، ويتميز
هذا الهيكل بالتماثل أحيانا ، وبالتنوع أحيانا أخرى وتتوزع
عليه الأزهار الضيعية والمجردة.

الفكرة التصميمية رقم (٢٠)

بتأمل هذا التصميم ندرك أن الدراسة قد ابتكرتة ليصلح لأقمشة السيدات، ومن شواهد ذلك جمعها بين الزهور ، والأشكال الهندسية والتي تعتبر من العناصر المستحبة في تصميم أقمشة السيدات .

فالدارسة قد استخدمت الزهور وحافظت علي الشكل الخارجي الطبيعي لها بينما أضافت ملمسا من الخطوط الهندسية الغير منتظمة المائلة والمتعامدة علي بعضها البعض بألوان متعددة علي مناطق مختلفة في الزهور ؛ للإبتعاد بالزهور عن شكلها الطبيعي في محاولة من الدارسة لتجريد هذه الزهور بصورة جزئية وقد وزعت الدارسة الزهور في اتجاهات مائلة وبمساحات متنوعة لتتناسب مع الخطوط الهندسية المائلة في التصميم وذلك في تكرار ثلاثي يشيع التنوع والحركة في التصميم من جهة ويعمل علي توزيع الزهور في أشكال بيضاوية مائلة في اتجاهات مختلفة من جهة أخرى .

الخلفية هنا عبارة عن مجموعة من الخطوط الهندسية المنتظمة المائلة والمتعامدة والتي عملت علي جعل الأشكال تحتل صدارة العمل الفني. وتوحي الألوان في هذا التصميم بالبهجة والإنطلاق ، في منظومة لونية تجمع بين الألوان الساخنة ، والباردة ، وجاء توزيعها بالنسب الأتية : الأحمر ١٠ % تقريبا ، الأصفر ٢٠ % تقريبا ، السوردي ٢٥ % تقريبا ، الأخضر ١٥ % تقريبا ، الأزرق ١٥ % تقريبا . ويلاحظ أن الدارسة قد أحاطت بعض الزهور بهالة من اللون الأخضر عن طريق استخدام أداة Air Brush في برنامج Vision باستخدام الكمبيوتر لجذب الانتباه إليها من جهة ، ولخلق مناطق من الظل والنور في الخلفية ذات الملمس الهندسي المنتظم من جهة أخرى .

وقد عمل توزيع الملمس الغير منتظم علي الزهور ، والذي جاء كحاكاة لملمس النسيج علي إعطاء مناطق من الظل والنور عن طريق اختلاف كثافته من موضع لآخر في التصميم . ويمكن لمتذوق هذا العمل أن يدرك الدور الهام للكمبيوتر في إثراء التصميم بمجموعة من الملامس المختلفة ، وتوزيعها بدقة في أماكن دون غيرها وبكثافات وألوان مختلفة مما أسهم في إثراء التصميم وملاءمته لأقمشة السيدات .

ويبدو في هذا التصميم تأثر الدراسة الدارسة بالفنان " دويسبرج " كما في شكل (٤٥) بعنوان " تكوين مضاد في عشوائية " وذلك في استخدام الخطوط المائلة والمتعامدة كما يبدو وتأثرها بالفنان " عبد الرحمن النشار " كما في شكل (٥١) بعنوان " علاقات عضوية وهندسية " وذلك في استخدام الخطوط المائلة والمتعامدة أيضا .



عنصر الزهرة الطبيعي المستخدم في ابتكار التصميم .



الفكرة التصميمية رقم (٢٠)

تصميم أقمشة سيدات يجمع بين الزهور والأشكال الهندسية ، والتي
تعتبر من العناصر المستحبة في تصميم أقمشة السيدات .

الفكرة التصميمية رقم (٢١) :

في ابتكارها لهذا التصميم نجد أن الدراسة قد صمته ليصلح كمعلق فنلاحظ أنها قد استخدمت عنصرا طبيعيا وهو الزهرة ولكن بعد حذف بعض تفاصيلها لتبسيطها ؛ لإعطائها حسا تجريديا ويلاحظ أنه وإن كانت الزهور المستخدمة في هذا المعلق ذات مساحة ثابتة إلا أن التنوع يشيع في التصميم عن طريق اختلاف اتجاه التدرجات اللونية في كل زهرة عن الأخرى ، وأيضا عن طريق التنوع في اتجاه توزيع الوحدات التي وزعتها الدراسة في اتجاهات مائلة .

ولكى يصلح هذا التصميم كمعلق يلاحظ أن الدراسة قد جعلت أشكال الزهور تحتل صدارة التصميم ، بينما وزعت في الخلفية أشكالا هندسية عبارة عن خطوط متعرجة تظهر بقوة في أسفل التصميم ، بينما تخفت قوتها كلما اتجهنا لأعلي اللوحة، وذلك للإيحاء بالحركة في التصميم . ويتألف هذا التصميم من أربعة ألوان وهي الأحمر والأصفر والبني والأبيض ، ولكن التدرجات اللونية وتراكب الألوان مع بعضها قد جعل التصميم يبدو وكأنه يزخر بالعديد من الألوان ، والتي جاء توزيعها في التصميم بالنسب التالية : الأحمر ٤٠ % تقريبا ، الأصفر ٤٥ % تقريبا ، الأبيض ١٠ % تقريبا ، البني ٥ % تقريبا .

ولا يمكن إغفال دور التدرجات اللونية سواء في الأشكال أو الخلفية . ذلك أنها جعلت كل منطقة في التصميم تحمل أحاسيس متميزة عن باقي مناطق التصميم الأخرى . وتتمثل الإضاءة في هذا العمل في مساحات من اللون الأبيض كمناطق عالية الإضاءة High Lights يليها في الإضاءة المنطقة ذات اللون الأصفر في وسط المعلق بينما تمثل المنطقة السفلي في التصميم مناطق من الظل وعند تحدثنا عن الملامس في التصميم يبرز الدور الحيوي للكمبيوتر حيث نشأت الملامس من استخدام أداة Air Brush في برنامج Vision ، للحصول علي التدرجات اللونية المختلفة سواء في الخلفية للإيحاء بالظل والنور أو في الأشكال للميل نحو التجريد البسيط ؛ أو لإكساب الخطوط الهندسية مظهر الومضات التي تبدو أحيانا وتختفي أحيانا أخرى ويتضح هنا تأثير الدراسة بالفنان " كاندنسكي " كما في شكل (٢١) بعنوان " تكوين بالأبيض " ، وذلك في استخدام الخطوط المائلة وتوزيعها في اتجاهات مختلفة كذلك يبدو تأثيرها بالفنانة " جانبيه سرى " كما في شكل (٤٩) بدون عنوان " وذلك في استخدام الخطوط المائلة في اتجاهين مختلفين .



عنصر الزهرة الطبيعي المستخدم في ابتكار التصميم



الفكرة التصميمية رقم (٢١)

تصميم معلق استخدمت فيه الدراسة الزهور الطبيعية
ولكن بعد حذف بعض تفاصيلها؛ لإعطائها حساً تجريدياً.

الفكرة التصميمية رقم (٢٢) :

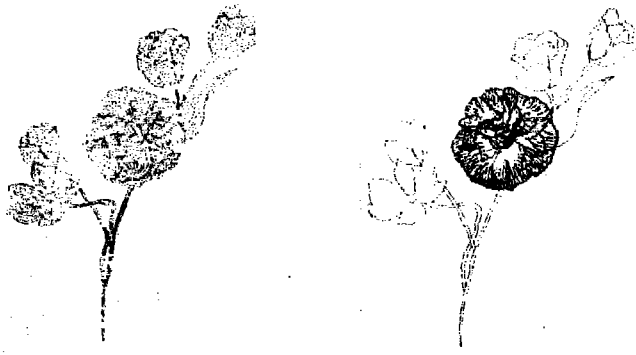
في هذا التصميم يتضح لنا أن الدراسة قد ابتكرته ليصلح كمعلق ، ومن شواهد ذلك أن الدراسة قد استخدمت شكلا رئيسيا يجمع بين الزهور الطبيعية والمجردة هندسيا ، في محاولة منها للجمع بين جماليات الشكل الطبيعي والمجرد في أن واحد .

وقد عالجت الدراسة الزهور الطبيعية معالجة هندسية عن طريق تحويل الزهور الطبيعية إلي زهور مجردة ، تتمتع بجماليات الأشكال الهندسية وقد استخدمت هذه الزهور المجردة هندسيا بمساحة كبيرة لتحتل صدارة التصميم في حين تتمايل حولها يمينا ويسارا الزهور الطبيعية الأصغر منها مساحة كذلك تبدو هذه الزهور الطبيعية في أسفل التصميم وقد وزعت الدراسة الخطوط المنحنية المستوحاة من فن الخداع البصري Op Art في الخلفية بحيث تتباعد هذه الخطوط علي جانبي التصميم، بينما تتلاقى في مركز التصميم لزيادة التركيز علي الشكل الرئيسي من الزهور .

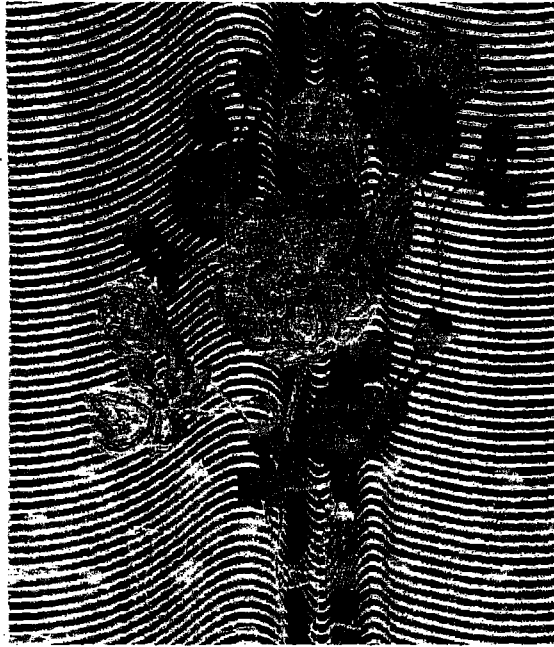
وقد عملت الألوان في التصميم علي ربط الأشكال بالخلفية وذلك عن طريق استخدام نفس ألوان الزهور في عمل سحبات من هذه الألوان بتدرجات مختلفة علي الخلفية السوداء .

وقد استخدمت الدراسة في هذا التصميم منظومة لونية تجمع بين الألوان الساخنة ، والباردة ، ووزعتها بالنسب الآتية : الأحمر ١٥ % تقريبا، الأصفر ٢٠% تقريبا ، الأزرق الفاتح ٥ % تقريبا ، الأزرق الغامق ٥ % تقريبا ، اللبني ١٠ % تقريبا ، الأسود ٤٠ % تقريبا ، التركواز ٥ % تقريبا .

ويلاحظ أن تقارب أو إلتحام خطوط الخداع البصري Op Art في مركز التصميم قد خلق منطقة من الظل ، بينما تتمثل مناطق الإضاءة العالية في الزهرة الهندسية في التصميم وبالنسبة للملمس فقد لعب الكمبيوتر دورا هاما في تحقيقه ؛ عن طريق السحبات ذات التدرجات اللونية المختلفة علي جانبي التصميم علي الأرضية السوداء المصمتة تارة ، وبتمازجها مع الزهور الطبيعية في أسفل المعلق تارة أخرى؛ لتكسيها حسا يختلف عن الحس الذي تشيعه نفس هذه الزهور في أعلي التصميم. ويتضح هنا تأثير الدراسة بالفنانة "بريد جيت رايلي" كما في شكل (٤) بعنوان " التيار " وذلك في استخدام خطوط مستوحاة من فن الخداع البصري. كذلك يتجلي تأثيرها بالفنان " عادل الفيشاوي " في تمثيل الطبيعة بطريقة هندسية كما في شكل (٥٢) بعنوان "طبيعة مصرية" .



عنصر الزهرة بشكله الطبيعي وشكله المجرد هندسيا .



الفكرة التصميمية رقم (٢٢)

تصميم معلق يجمع بين الزمور الطبيعية والمجردة هندسيا ، في محاولة منها للجمع بين جماليات الشكل الطبيعي والمجرد في أن واحد .

الفكرة التصميمية رقم (٢٣) :

عند تأملنا لهذا التصميم يمكن أن ندرك أنه تصميم لأقمشة السيدات ، ومن شواهد ذلك أن الدراسة قد استخدمت زهرتين إحداهما طبيعية ، والأخرى معالجة هندسيا في عمل كنار أسفل التصميم يعتمد علي توزيع بعض الزهور ذات المساحات المتساوية في أشكال قوسية ، لتكون أشكالا بيضاوية بالإضافة إلي الفروع الرأسية المائلة ، مع توزيع بعض الزهور ذات المساحات المصمتة في أعلى التصميم بكثافة أقل كثيرا من توزيعها في الكنار .

ويتميز هذا التصميم بمنظومة لونية هادئة تداخلت فيها العديد من الألوان الساخنة ، والباردة ، التي أضفت علي التصميم حسا مميذا . وقد وزعت الدراسة الألوان في هذا التصميم بالنسب التالية : الأحمر ١٠ % تقريبا ، الوردى ٢٠ % تقريبا ، البنفسجي الفاتح ١٠ % تقريبا ، البنفسجي الغامق ٥ % تقريبا ، الأخضر الفاتح ٣٥ % تقريبا ، الأخضر الغامق ٢٠ % تقريبا .

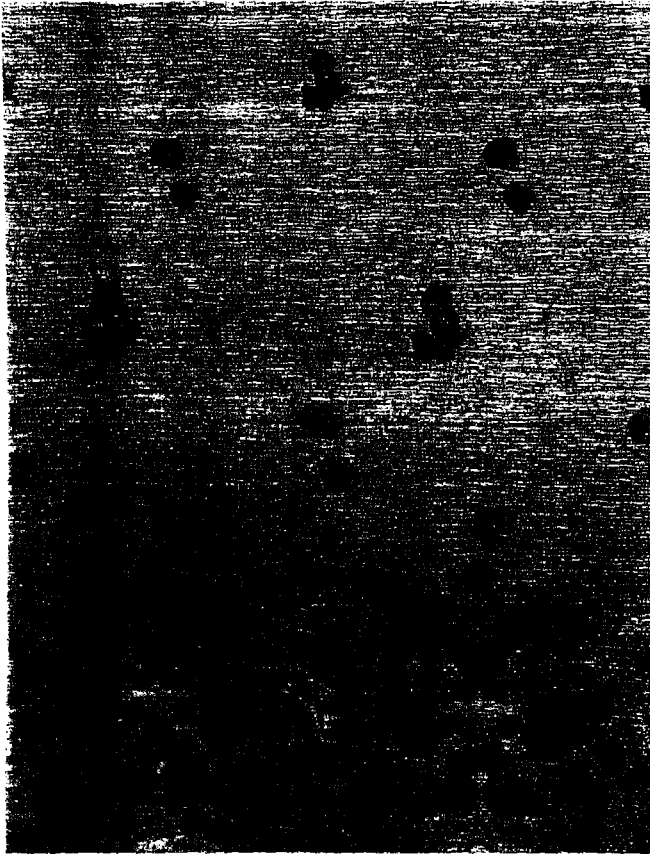
ويلاحظ أنه كلما إتجهنا إلي أسفل التصميم كلما كانت هناك مناطق من الظل بينما كلما اتجهنا إلي أعلى التصميم تزداد الإضاءة ، حيث التدرج من البنفسجي إلي الأخضر الفاتح الذي يمثل الإضاءة في التصميم .

أيضا الظل والنور ينبع في هذا التصميم من التدرجات من البنفسجي الفاتح إلي الأخضر الفاتح ، ومن الأخضر الغامق إلي الأخضر الفاتح كذلك يظهر الظل والنور في أعلى التصميم حيث التدرج من البنفسجي إلي الأخضر الفاتح أما الملمس فهو يتحقق في هذا التصميم عن طريق الملمس الذي يحاكي ملمس الورق Canvas والذي يبدو في التصميم عبارة عن خطوط أفقية غير منتظمة خلقت ملمسا نشأ عن توزيع الألوان عليها فتعطي مناطق فاتحة وقائمة من نفس اللون .

ويتضح تأثير الدراسة في هذا التصميم بالفنان " دى كوننج " كما في شكل (٣١) بعنوان " باب علي النهر " وذلك في استخدام التدرجات اللونية المختلفة . كما يتضح تأثيرها بالفنان " عادل الفيشاوى " في التعبير عن الطبيعة بطريقة هندسية كما في شكل (٥٢) بعنوان " طبيعة مصرية " .



عنصر الزهرة بشكله الطبيعي وشكله المجرد هندسيا .



الفكرة التصميمية رقم (٢٢)

تصميم أنسجة سيدات يجمع بين زهرتين إحداهما طبيعية ،
والأخرى معالجة هندسيا في عمل كنار أسفل التصميم

الفكرة التصميمية رقم (٢٤) :

عند تأملنا لهذا التصميم يتضح لنا أن الدراسة قد صممتة ليصلح لأقمشة المفروشات . ذلك أن هذا التصميم يعتمد علي تبادل ثلاث تكوينات فني تكرارات ثلاثية تناسب أقمشة المفروشات وتلك التكوينات تتبع من توزيع الزهور الطبيعية بمساحات ثابتة ، وفي اتجاهات مائلة عن طريق التماثل والانعكاس (Mirror) الرأسي ؛ لينتج عنها الأشكال البيضاوية الثلاث التي تتنوع في شكلها ومساحتها وألوانها بعد ذلك يأتي دور الزهور المجردة وذلك باشتراكها مع الزهور الطبيعية في تكوين أشكال الزهور المتفرعة من بعضها البعض ، والتي تملأ التكوينات البيضاوية سابقة الذكر .

ويلاحظ أن خلفيات التكوينات البيضاوية في هذا التصميم عبارة عن تدرجات لونية تتدرج من الألوان الغامقة حول أشكال الزهور إلي الألوان الأفتح في باقي الأجزاء ، مما يساهم في إبراز أشكال الزهور وقد لعب توزيع الألوان في هذا التصميم دورا هاما في تحقيق التنوع ، والإنسجام في أن واحد فالتنوع نشأ من اختلاف التدرجات اللونية في كل شكل بيضاوي عن الآخر ليعطي كل شكل حسا فنيا متميزا عن باقي الأشكال في التصميم ، فنجد أن هذه التدرجات تعطي أحد الأشكال البيضاوية حسا يتميز بالغموض كالتدرج من الأسود إلي البرتقالي بينما تعطي شكلا بيضاويا آخر حسا يتميز بالوضوح كالتدرج من الوردى إلي الأبيض .

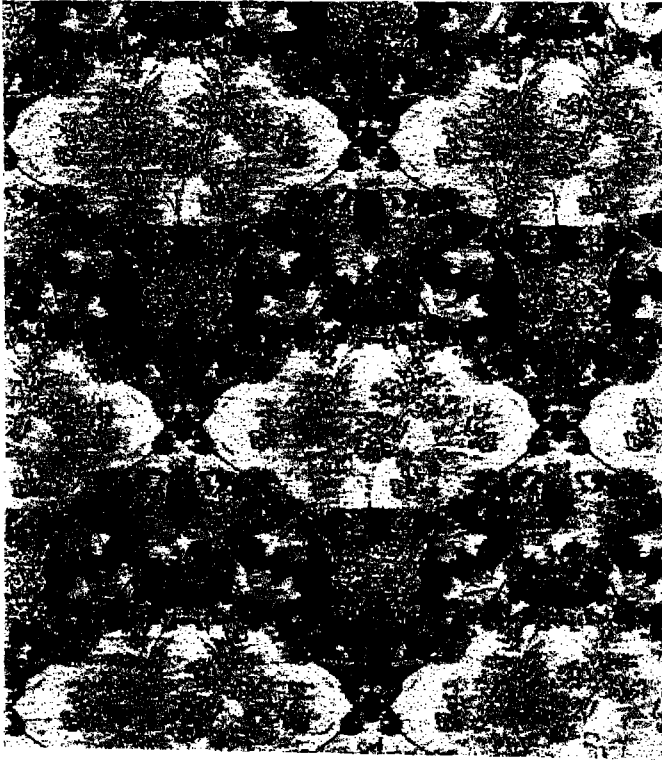
أما الإنسجام فقد نشأ عن توحيد ألوان الزهور في كل الأشكال البيضاوية لخلق نوع من الوحدة في هذا التصميم . وقد وزعت الدراسة الألوان في التصميم بالنسب الآتية : البرتقالي ١٠ % تقريبا ، لأصفر ٢٠ % تقريبا ، الوردى ١٠ % تقريبا ، البني ٥ % تقريبا ، الأسود ٢٠ % تقريبا ، الرمادي ٢٠ % تقريبا ، الأبيض ١٥ % تقريبا . ويتضح هنا دور الكمبيوتر في إثراء التصميم بالظلال والإضاءة الناشئة عن التدرجات اللونية ذات الاتجاهات المتنوعة التي جعلت التصميم ينبض بأحاسيس متباينة .

ويبدو هنا تأثير الدراسة بالفنان " أرشيل جوركي " كما في شكل (٢٧) بعنوان " مياه طاحونة الزهور " وذلك في استخدام التدرجات اللونية .

كما يبدو تأثيرها بالفنان " عادل الفيشاوي " كما في شكل (٥٢) بعنوان " طبيعة مصرية " وذلك في تناول الطبيعة بأسلوب هندسي .



عنصر الزهرة بشكله الطبيعي وشكله المجرد هندسيا .



الفكرة التصميمية رقم (٢٤)

نصميم أقمشة مفروشات يعتمد علي تبادل ثلاث تكوينات في تكرارات ثلاثية من الزهور الطبيعية .

الفكرة التصميمية رقم (٢٥) :

بتأملنا لهذا التصميم نجد أن الدراسة قد صممتة بهدف عمل تصميم يصلح لأقمشة المفروشات وخاصة الستائر ، ولذلك فقد عمدت الدراسة إلي توزيع الوحدات في أقلام طولية ، وذلك مما يناسب أقمشة الستائر . واستخدمت وحدات من الزهور الطبيعية ، والمجردة هندسيا . ويلاحظ أنها قد استخدمت الزهور المجردة هندسيا بمساحة كبيرة ، وعلى مسافات متباعدة بعض الشيء ، لكي يسهل رؤيتها عن بعد. علي حين وزعت الدراسة الزهور الطبيعيه بمساحة أقل وذلك لسهولة إدراكها حتي وإن صغرت مساحتها بحيث يؤدي اختلاف مساحات الوحدات إلي إحداث إيقاعات متنوعة في التصميم .

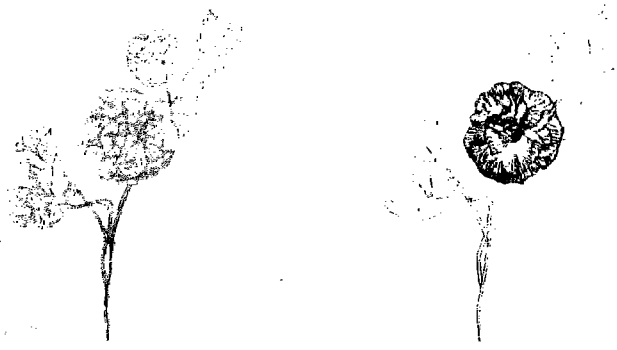
والجدير بالذكر أن كل الزهور سواء الطبيعية أو المجردة مهما اختلف أسلوب توزيعها فإنها جميعا تتخذ إتجاها رأسيًا ، بحيث يناسب ذلك أقمشة الستائر كلى هذا في تكرار ثلاثي يحافظ علي استمرارية الأقسام الرأسية في التصميم .

أما الخلفية فقد جاءت علي نمطين هندسيين مختلفين ، النمط الأول : يتمثل في خلفية الزهور الأكبر مساحة والتي جاءت علي هيئة خطوط منحنية مستوحاة من فن الخداع البصري Op Art أما النمط الثاني فيتمثل في خلفية الزهور الأصغر مساحة والتي جاءت علي هيئة خطوط أفقية ورأسية متعامدة .

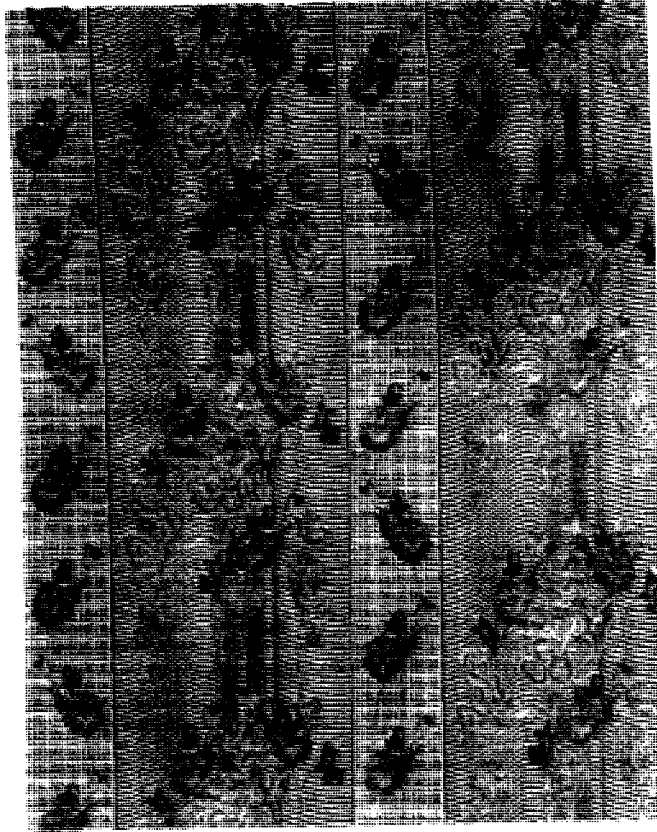
هذا وتؤدي معظم ألوان التصميم نغمات متقاربة بإستثناء اللون الأبيض الذي يؤدي نغمة تشيع حسا فنيا مختلفا في التصميم وقد توزعت الألوان في هذا التصميم بالنسب الآتية : الأحمر ١٠ % تقريبا ، الوردي الغامق ١٥ % تقريبا ، الوردي الفاتح ١٠ % تقريبا ، البنفسجي ٢٥ % تقريبا ، الأبيض ٤٠ % تقريبا .

ويبرز هنا الدور الحيوي الذي يلعبه الكمبيوتر في ابتكار تلك الملامس المتنوعة التي يزخر بها التصميم . وذلك أن هذه الملامس تلعب دورين هامين : الدور الأول في تحقيق التنوع في كل قلم عن الآخر ؛ عن طريق إعطاء الزهور حسا يختلف باختلاف الملمس الذي في خلفيتها ، والدور الثاني في تحقيق درجات مختلفة من الظل والنور فالملمس الناشئ عن الخطوط الهندسية الأفقية والرأسية المتعامدة يوحى بالإضاءة العالية نتيجة لتقارب الخطوط البيضاء من بعضها البعض، بينما الملمس في القلم الآخر يوحى بإضاءة خافتة ؛ نتيجة لطغيان الخطوط المنحنية البنفسجية علي الخطوط البيضاء.

ويتضح هنا تأثير الدراسة بالفنان " موندريان " كما في شكل (٤٠) بعنوان "بوجي ووجي" وذلك في استخدام الخطوط الهندسية الأفقية والرأسية المتعامدة كما يتضح تأثيرها بالفنان " طه حسين " كما في شكل (٥٠) بدون عنوان وذلك في تقسيم التصميم إلى أقلام رأسية .



عنصر الزهرة بشكله الطبيعي وشكله المجرد هندسيا



الفكرة التصميمية رقم (٢١)

تصميم أقمشة مفروشات وخاصة الستائر فقد عمدت الدراسة إلى
توزيع الوحدات من الزهور الطبيعية ، والمجردة هندسيا في
أشكال طولية.

الفكرة التصميمية رقم (٢٦) :

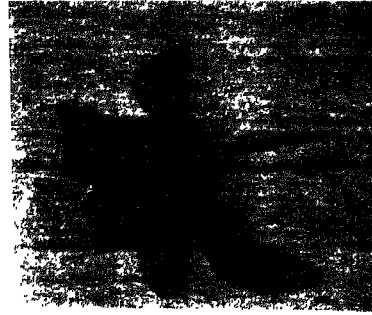
إن هذا التصميم قد صممته الدارسة ليصلح لأقمشة السيدات ولذلك نجدها تحاول الاستفادة من الجماليات الناشئة عن الجمع بين العضوي والهندسي وبين التدريجات اللونية ، والمساحات .

فالعضوي هنا تمثلة الزهور الطبيعية الموزعة بمساحات ، واتجاهات مختلفة أما الهندسي فتمثلة خلفية هذا التصميم المستوحاة من علاقة الخطوط الرأسية مع بعضها ، وتقاطعها في أوضاع مختلفة . بحيث أن حركة الزهور الطبيعية علي الخلفية الهندسية تعطي الإيحاء بحركة أيدي العازف علي أوتار الآلات الموسيقية ، لتشيح في التصميم موسيقى متنوعة النغمات .

بالنسبة للألوان فقد جمع التصميم بين الألوان الساخنة ، والباردة . وتنوع استخدام الدارسة لها بين الألوان المصمتة في الزهور وبين الألوان المستخدمة في التدريجات اللونية المختلفة ، والتي تحفل بها الخلفية ، ما يشيخ في التصميم إيقاعات متنوعة .

وقد وزعت الدارسة الألوان في هذا التصميم بالنسب الآتية البرتقالي الغامق ١٥ % تقريبا ، البرتقالي الفاتح ٣٥ % تقريبا ، الأصفر الغامق ٥ % تقريبا ، الأصفر الفاتح ١٥ % تقريبا ، اللبني ٣٠ % تقريبا .

والجدير بالذكر أن للتدريجات اللونية دورا هاما لتحقيق الظل والنور في هذا التصميم فاللون الأصفر الفاتح في الخطوط الهندسية ذات التدريجات اللونية من الأصفر الفاتح إلي اللبني أو البرتقالي الفاتح تعطي مناطق إضاءة عالية في التصميم ، علي حين أن اللون اللبني في التدريجات اللونية من اللبني إلي البرتقالي الفاتح يعطي مناطق توجي بالظل في التصميم ويبرز هنا دور الكمبيوتر في تحقيق الملامس المختلفة الناشئة عن التدريجات اللونية في الخطوط الموجودة في الخلفية الهندسية ويتضح تأثر الدارسة بالفنان "موندريان" وذلك في استخدام الخطوط المتعامدة كما في شكل (٤٠) بعنوان "بوجي ووجي" كما يتضح تأثرها بالفنانة "جاذبية سرى" في استخدام التدريجات اللونية كما في شكل (٤٩) بعنوان "تكوين من مصر" .



زهقان من الزهور الطبيعيه



التكره النسيجه (أمر ٢٦٦)

تعد نم اذنه اذانه بجمع بين السالبات الثالث عن اسداد الزهور
الذاهبه في السالبات الثالث عن اسداد السك والهديه.

الفكرة التصميمية رقم (٢٧) :

بتأملنا لهذا التصميم ندرك أن الدارسة قد صمته ليصلح لأقمشة المفروشات وخاصة الستائر ؛ ولذلك فقد اعتمدت بنائية هذا التصميم علي الأقسام الطولية المتنوعة المساحات ، والتي تتوزع عليها مجموعة من العناصر الطبيعية ، والهندسية . وتتمثل العناصر الطبيعية في أشكال الزهور ذات المساحات المتنوعة والموزعة في إتجاهات مختلفة وتتمثل العناصر الهندسية في الخطوط الهندسية الرأسية والمائلة المتعامدة علي بعضها كل هذا في تكرار رباعي يحافظ علي ترديد الأقسام الطولية في التصميم .

أما الخلفية فجاءت بسيطة بألوان مصممة تتنوع بين الرمادي الفاتح في أحد الأقسام ، والرمادي الغامق في القلم الأخر ، وذلك لئيرز أشكال الزهور والخطوط الهندسية الحافلة بالتدرجات اللونية المختلفة .

وبالنسبة للألوان فقد حاولت الدارسة أن تتلاءم ألوان التصميم مع الغرض الوظيفي له وهي أقمشة الستائر لذلك كان استخدامها للدرجات الرمادية التي عادة ما تتحمل الأتربة والإتساخات وتتناسب مع البيئة المصرية أما الألوان الزاهية كالأصفر فجاء توزيعها بنسبة بسيطة وعموما فإن توزيع الألوان في هذا التصميم قد جاء بالنسب الآتية : الرمادي الغمق ٤٠ % تقريبا ، الرمادي الفاتح ٢٠ % تقريبا ، الأصفر ١٠ % تقريبا ، البني ١٥ % تقريبا ، الأخضر ١٠ % تقريبا ، الأسود ٥ % تقريبا ويبرز هنا دور الكمبيوتر في تحقيق التدرجات اللونية من الألوان المختلفة والتي أشاعت الإحساس بالإضاءة العالية في التصميم كما في توزيع اللون الأصفر سواء الخطوط ذات التدرجات اللونية ، أو في أشكال الزهور بالإضافة إلي مناطق من الظل في التدرجات من الأخضر الغامق إلي البني ، أو مناطق إظلام تام كاللون الأسود في الزهور كذلك يبرز دور الكمبيوتر في الإيحاء باللمس الناشئ عن ترديد الخطوط الصفراء والبنية المائلة المتعامدة في أحد الأقسام ، والذي يختلف عن اللمس الناشئ عن التدرجات اللونية في الخطوط الرأسية والمائلة في القلم الأخر .

ويتضح تأثر الدارسة بالفنان " دوسبرج " كما في شكل (٤٥) بعنوان " تكوين مضاد في عشوائية " وذلك في استخدام الخطوط الهندسية المائلة المتعامدة علي بعضها البعض .

كما يتضح تأثرها بالفنان " طه حسين " كما في شكل (٥٠) " بدون عنوان " وذلك في تقسيم التصميم إلي أقلام طولية .



عنصر الزهرة الطبيعي المستخدم في ابتكار التصميم .



الفكرة التصميمية رقم (٢٧)

تصميم أقمشة مفروشات وخاصة الستائر ؛ ولذلك فقد اعتمدت بنائبة
هذا التصميم على الأقسام الطولية التي تتوزع عليها مجموعة
من العناصر الطبيعية ، والهندسية .

النماذج المطبوعة

النموذج المطبوع رقم (١) :

المساحة	٩٠ سم × ٩٠ سم :
العناصر والمفردات	: البجع ، والزهور ، والأغصان والأوراق
عناصر التشكيل	: اعتمدت الدراسة في تصميم هذا المعلق على مجموعة متنوعة من عناصر التشكيل كالمربع ، والمستطيل ، والنقطة ، والملمس ، بالإضافة إلى الأشكال العضوية المتمثلة في أشكال الزهور ، والأغصان والأوراق ، وكذلك أشكال البجع هذا وقد لعبت الخطوط دورا حيويا في اثراء التصميم ، عن طريق تنوعها ما بين الأفقى ، والرأسى ، والمنحنى ، والمائل منها . وللحصول على التصميم بهذه المجموعة اللونية استخدمت الاخبار الأربعة الأساسية بالنسب الآتية : الأزرق ٢٥% ، تقريبا الأحمر ٢٥% تقريبا ، الأصفر ٣٠% تقريبا ، الأسود ١٠% تقريبا
نوع الخامة	: قطن ١٠٠%
أسلوب التنفيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile system باستخدام الحاسب الالى .
الاحبار المستخدمة	: احبار نشطة Reactive Inks .

اللون	الرقم الكودى	Cod e No	Colour
أزرق داكن	الرقم ٢٠٩٧٥٨	209758-00	Tx - cyan
أحمر أرجوانى	الرقم ٢٠٩٧٥٩	209759-00	Tx- Magenta
أصفر	الرقم ٢٠٩٧٦٠	209760-00	Tx- yellow
أسود	الرقم ٢٠٩٧٦١	209761-00	Tx- Black

: معلق جدارى - تقترح الدراسة أن يستخدم فى تجميل احدى قاعات المؤتمرات المعنية بالحفاظ على البيئة .



انتمودج المطبوع رقم (۱)
معلق جداری

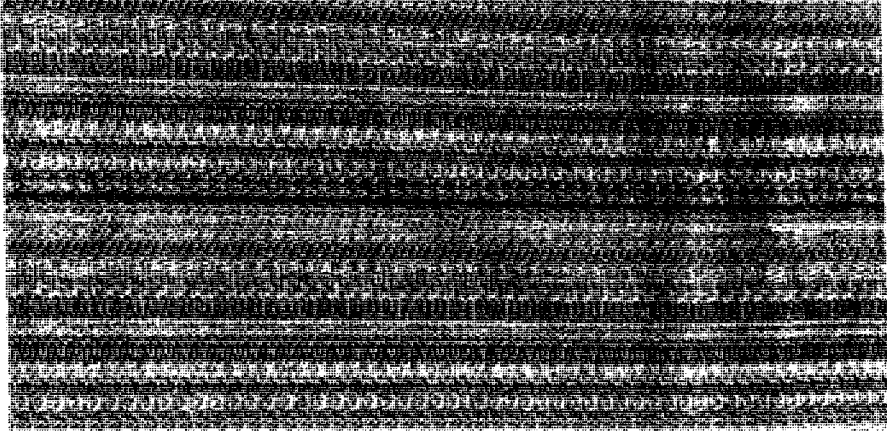
النموذج المطبوع رقم (٢) :

المساحة	٥٥ سم × ٩٠ سم
العناصر والمفردات	الطاووس
عناصر التشكيل	اعتمدت الدراسة فى هذا التصميم على العناصر الهندسية المختلفة كالشكل البيضاوى ، والنقطة ، والملمس ، والخط سواء الأفقى ، أو المائل أو المنحنى كل هذه العناصر طوعتها الدراسة فى ابراز الزخارف الموجودة على جناح الطاووس فى قالب هندسى ولاخراج هذا التصميم بالمجموعة اللونية الموضحة بالشكل ، استخدمت الاحبار الأساسية الأربعة بالنسب التالية : الأزرق ٣٥% تقريبا الأحمر ٣٠% تقريبا ، الأصفر ٢٠% تقريبا ، الأسود ٥% تقريبا .
نوع الخامة	قطن ١٠٠% .
أسلوب التنفيد	الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الالى .
الاحبار المستخدمة	احبار نشطة Reactive Inks .

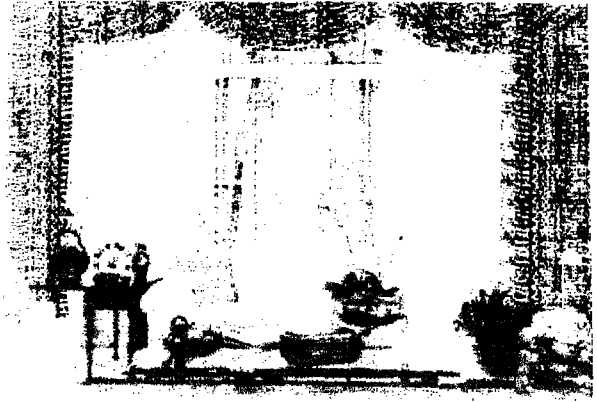
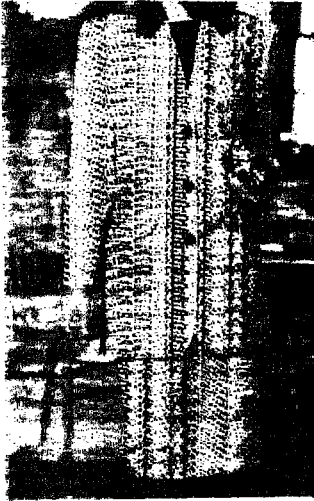
اللون	الرقم الكودى	Cod e No	Colour
أزرق داكن	الرقم ٢٠٩٧٥٨	209758-00	Tx – cyan
أحمر أرجوانى	الرقم ٢٠٩٧٥٩	209759-00	Tx- Magenta
أصفر	الرقم ٢٠٩٧٦٠	209760-00	Tx- yellow
أسود	الرقم ٢٠٩٧٦١	209761-00	Tx- Black

الاستعمال الوظيفى

: أقمشة المفروشات – تقترح الدراسة استخدام الأقمشة المطبوعة بهذا التصميم فى الستائر كما هو موضح فى الاستعمال الوظيفى (أ) حيث استخدام التصميم باتجاه الاقلام الطولية التى تناسب اقمشة الستائر كذلك يمكن استخدامه فى أقمشة السيدات كما هو موضح فى الاستعمال الوظيفى (ب) . مع استخدام التصميم بالوان افتح ووحدات اصغر فى المساحة .



النموذج المطبوع رقم (٢)



الاستعمال الوظيفي (أ) : ستائر الاستعمال الوظيفي (ب) : زى للمرأة

النموذج المطبوع رقم (٢) :

المساحة	٩٠سم × ٦٥سم .
العناصر والمفردات	: القلط .
عناصر التشكيل	: اعتمد هذا التصميم علي مجموعة من العناصر كالخط بأوضاعه المنحنية المختلفة ، والملمس المستوحي من رؤوس القلط التي استخدمت أيضا في هذا التصميم . وللحصول علي المجموعة اللونية التي يتألف منها هذا التصميم استخدمت الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الآتية : الأزرق ٢٠% تقريبا ، والأحمر ٣٥% تقريبا ، والأصفر ٤٠% تقريبا ، والأسود ٥% تقريبا .
نوع الخامة	: قطن ١٠٠% .
أسلوب التنفيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .
الأحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks .

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

: أقمشة أطفال -تقترح الدراسة استخدامه كفستان لطفلة
كما في الاستعمال الوظيفي (أ) أو استخدامه في أقمشة السيدات وخاصة لزياء الصباح ، وذلك مع مراعاة استخدام الوحات بمساحة أقل من المستخدمة في أقمشة الاطفال وذلك كما في الاستعمال الوظيفي (ب) .



النموذج المطبوع رقم (٣)



الاستعمال الوظيفي (ب) : فستان للمرأة



الاستعمال الوظيفي (أ) : فستان طفلة

النموذج المطبوع رقم (٤) :

المساحة	٩٠سم × ٦٥سم .		
العناصر والمفردات	: مجموعة من رؤوس القطط .		
عناصر التشكيل	: اعتمد هذا التصميم علي الأشكال العضوية المتمثلة في رؤوس القطط ، وكذلك اعتمد علي الخط المائل باتجاهاته المختلفة ، وعلي الملمس وذلك لإبراز الأشكال العضوية في التصميم وإخراج هذا التصميم بالمجموعة اللونية الموضحة بالشكل تم استخدام الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الآتية : الأزرق ٢٠% تقريبا ، والأحمر ٥% تقريبا، والأصفر ٤٥% تقريبا ، والأسود ١٥% تقريبا .		
نوع الخامات	: قطن ١٠٠% .		
أسلوب التنفيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .		
الأحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks .		
اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black
الاستعمال الوظيفي	: معلق جداري- تقترح الدراسة أن يصلح لتجميل حديقة الحيوان .		



النموذج المطبوع رقم (٤)

معلق جداري

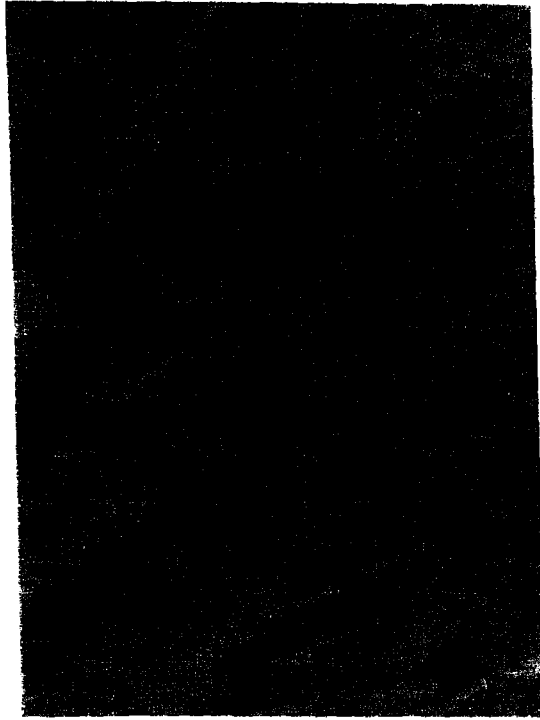
النموذج المطبوع رقم (٥) :

المساحة	٩٠ سم × ٦٠ سم .
العناصر والمفردات	: البجع .
عناصر التشكيل	: اعتمد هذا التصميم علي الخطوط المتنوعة كالخط الزجاجي المنكسر الذي يمثل خلفية هذا التصميم، وأيضاً بعض الزخارف علي جسم البجع وكذلك الخطوط المنحنية . وقد اعتمد هذا التصميم علي الملمس الذي ربط الشكل بالأرضية وعلي النقطة والذين ظهرا في هذا التصميم متداخلين مع الشكل العضوي للبجع ليعطي مناطق مضيئة وأخرى مظلمة في جسم البجع ، ولإخراج هذا التصميم بتلك المجموعة اللونية استخدمت الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الآتية : الأحمر ٤٠% تقريبا ، والأزرق ٢٠% تقريبا ، والأصفر ١٠% تقريبا، والأسود ١٠% تقريبا . قطن ١٠٠% .
نوع الخامة	: الطباعة الرقمية Digital Textile System
أسلوب التنفيذ	: باستخدام الحاسب الآلي .
الأحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks .

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

الاستعمال الوظيفي

: أقمشة أطفال -تقترح الدراسة استخدامها فى زى
يناسب الأطفال فى الصباح سواء على هيئة أقمشة
مستمرة او الاقمشة ذات القطعة الواحدة كما فى
الاستعمال الوظيفي (أ) كما يمكن استخدامها فى أزياء
النوم للأطفال مع اختلاف الالوان والخامة التى يتم
الطباعة عليها لتعطى للتصميم حسا مختلفا كما فى
الاستعمال الوظيفي (ب) .



التمودج المطبوع رقم (٥)



الاستعمال الوظيفي (أ) : زى للأطفال. الاستعمال الوظيفي (ب) : أزياء النوم للأطفال.

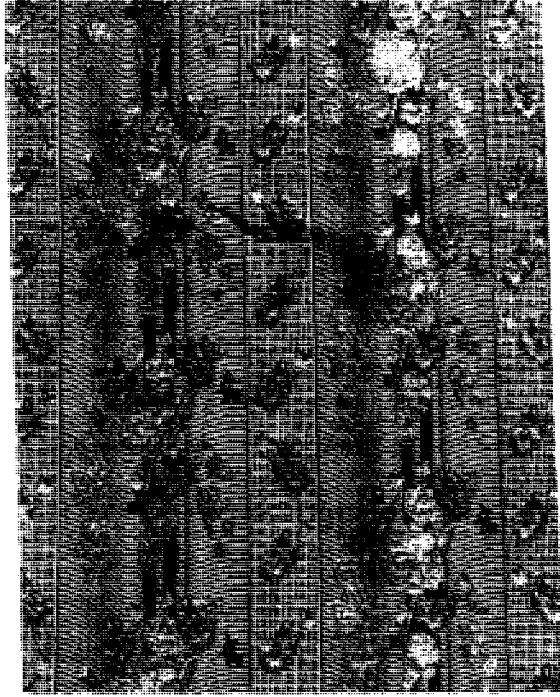
النموذج المطبوع رقم (٦) :

المساحة	: ٩٠ سم × ٦٠ سم .
العناصر والمفردات عناصر التشكيل	: مجموعة من الزهور ، والأوراق والأغصان . : اعتمد هذا التصميم علي الجمع بين شكل الزهرة الطبيعي ، وبين شكل الزهرة المجردة هندسيا بأوراقها وأغصانها ، بالإضافة إلي الخطوط التي جاء بعضها منحنيا ومتكررا كما في فن الخداع البصوي Op Art بينما جاء البعض الأخر من هذه الخطوط متمثلا في العلاقة بين الأفقي والرأسي مما ساعد علي إثراء التصميم بالملامس المختلفة، وبالتوزيع المتنوع للإضاءة من مكان لآخر في التصميم ولتحقيق ذلك تم إخراج هذا التصميم بالمجموعة اللونية المبينة بالشكل عن طريق استخدام الأحبار الأربعة بالنسب الآتية: الأزرق ١٥% تقريبا ، والأحمر ٥٠% تقريبا، والأصفر ١٥% تقريبا ، والأسود ٥% تقريبا .
نوع الخامة	: قطن ١٠٠% .
أسلوب التنفيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .
الأحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks .

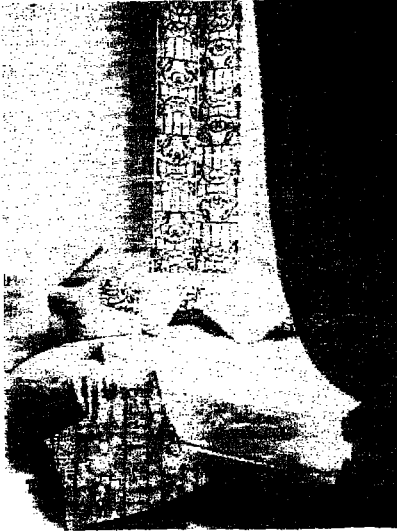
اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

الاستعمال الوظيفي

: أقمشة مفروشات -تقترح الدراسة استخدامها كستائر
كما في الاستعمال الوظيفي (أ)، كذلك يمكن
استخدامها في أقمشة السيدات كفساتان للمرأة حيث
استخدام التصميم في اتجاه عرضي او استخدامها في
أقمشة الاطفال في اتجاه طولي كما في الاستعمال
الوظيفي (ب) مع مراعاة تغيير المجموعات اللونية
من استعمال وظيفي لآخر .



النموذج المطبوع رقم (٦)



الاستعمال الوظيفي (ب) : فستان للمرأة وللأطفال



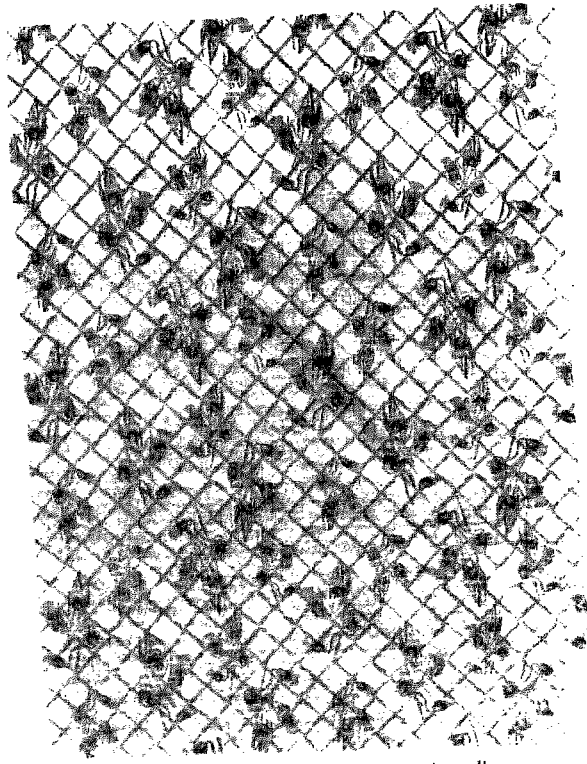
الاستعمال الوظيفي (أ) : ستائر

النموذج المطبوع رقم (٧) :

المساحة	: ٩٠ سم × ٦٠ سم .
العناصر والمفردات	: مجموعة من الزهور الطبيعية المعالجة بأسلوب تجريدي .
عناصر التشكيل	: اعتمد هذا التصميم علي مجموعة من المستطيلات الناشئة عن تعامد الخطوط المائلة مع بعضها البعض ، ممثلة للهيكل الذي تتحرك عليه باقات الزهور التي عالجتها الدراسة معالجة تجريدية ، معطية مناطق من الظل والنور ، عن طريق التدريجات اللونية المختلفة التي تحفل بها تلك الخطوط . كذلك تتحقق في هذا التصميم القيم الملمسية الموضحة بالشكل المقابل . وإخراج هذا التصميم بهذه المجموعة اللونية استخدمت الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الآتية : الأزرق ١٥% تقريبا ، والأحمر ٢٠% تقريبا ، والأصفر ٦٠% تقريبا ، والأسود ٥% تقريبا .
نوع الخامة	: قطن ١٠٠% .
أسلوب التنفيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .
الأحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks .

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX- Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX- Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX- Black

: أقمشة مفروشات - تقترح الدراسة أن تصلح كمفارش للسرير كما في الاستعمال الوظيفي (أ) ، كما يمكن أن تستخدم في الستائر بنفس المجموعة اللونية ولكن مع تصغير مساحة الوحدات في التصميم كما في الاستعمال الوظيفي (ب) .



النموذج المطبوع رقم (٧)



الاستعمال الوظيفي (ب) : ستائر



الاستعمال الوظيفي (أ) : مفارش سرير

النموذج المطبوع رقم (٨) :

المساحة : ٩٠سم × ٦٠سم .
العناصر والمفردات : مجموعة من الزهور الطبيعية ذات الملامس الهندسية

عناصر التشكيل : اعتمد هذا التصميم علي مجموعة متنوعة من الأشكال شملت المستطيل ، والمربع ، والمعين، بالإضافة إلي الأشكال العضوية المتمثلة في الزهور. وقد حفل التصميم بالملامس ، ومناطق الإضاءة والظلال سواء في التدرجات الموجودة في الخطوط ، أو الموجودة في المساحات. وإخراج هذا التصميم بهذه المجموعة اللونية استخدمت الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الآتية : الأزرق ٣٥% تقريبا ، والأحمر ١٥% تقريبا ، والأصفر ٣٠% تقريبا ، والأسود ٢٠% تقريبا .

نوع الخامة : قطن ١٠٠% .

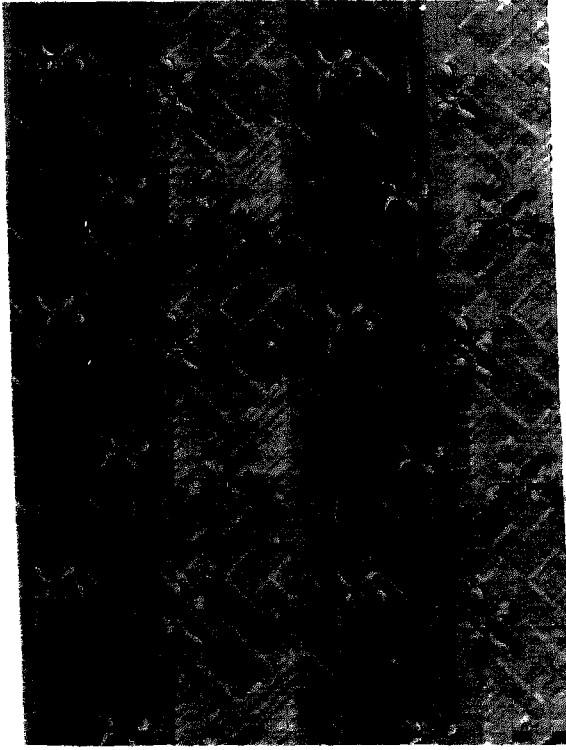
أسلوب التنفيذ : الطباعة الرقمية Digital Textile System

باستخدام الحاسب الآلي .

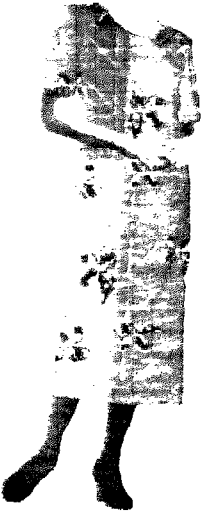
الأحبار المستخدمة : أحبار نشطة Reactive Inks .

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

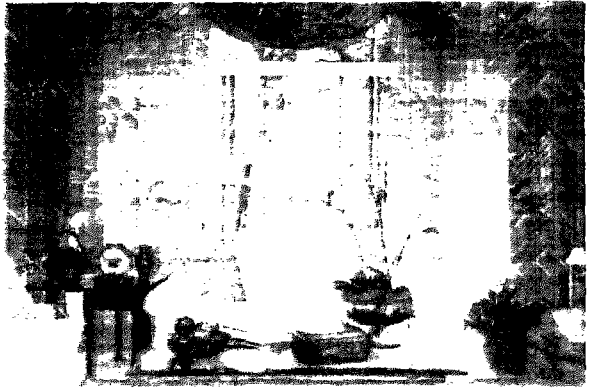
الاستعمال الوظيفي : أقمشة المفروشات -تقترح الدراسة أن تصلح كستائر بنوعها الخفيفة والثقيلة كما في الاستعمال الوظيفي (أ) ، كذلك يمكن استخدامها في أقمشة السيدات كنستان للمرأة في الصباح مع تغيير المجموعة اللونية والتنوع في توزيع الأرقام الطولية عن طريق التوصيل كما في الاستعمال الوظيفي (ب).



النموذج المطبوع رقم (٨)



الاستعمال الوظيفي (ب) : فستان للمرأة
في الصباح



الاستعمال الوظيفي (أ) : ستائر

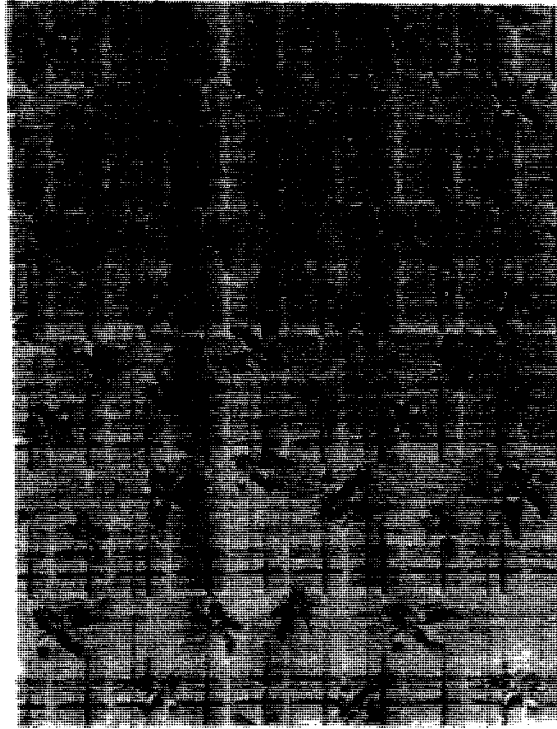
النموذج المطبوع رقم (٩) :

المساحة	: ٩٠ سم × ٦٥ سم .
العناصر والمفردات	: مجموعة من الزهور الطبيعية .
عناصر التشكيل	: اعتمد هذا التصميم علي مجموعة من الأشكال الهندسية كالمربعات ، والمستطيلات الناشئة عن تعامد الخطوط الأفقية والرأسية ، التي تتشابك معها أشكال الزهور العضوية بأوضاع متنوعة ، وعلي مسافات متنوعة . وقد حفل التصميم بالقيم الملمسية، وبالتنوع بين الظل والنور الناشئ عن التدرجات اللونية المختلفة وللحصول علي المجموعة اللونية التي يتألف منها هذا التصميم استخدمت الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الآتية : الأزرق ٤٠ % تقريبا ، والأحمر ٤٥ % تقريبا، والأصفر ٢٠ % تقريبا ، والأسود ٥ % تقريبا .
نوع الخامة	: قطن ١٠٠ % .
أسلوب التنفيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .
الأحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks .

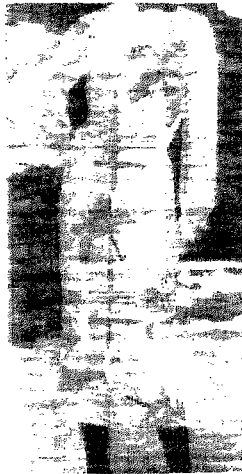
اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

الاستعمال الوظيفي

: أقمشة سيدات تقترح الدراسة أن تصلح كزى للمرأة سواء في المساء كما في الاستعمال الوظيفي (أ) ، او كفستان للصباح كما في الاستعمال الوظيفي (ب) مع تغيير المجموعات اللونية وقد امكن ذلك باستخدام الكمبيوتر عن طريق تغيير قيمة اللون (Hue) ، والتشبع (Saturation) والاضاءة (Lightness) .



النموذج المطبوع رقم (٩)



الاستعمال الوظيفي (ب) : فستان للسراة
في الصباح



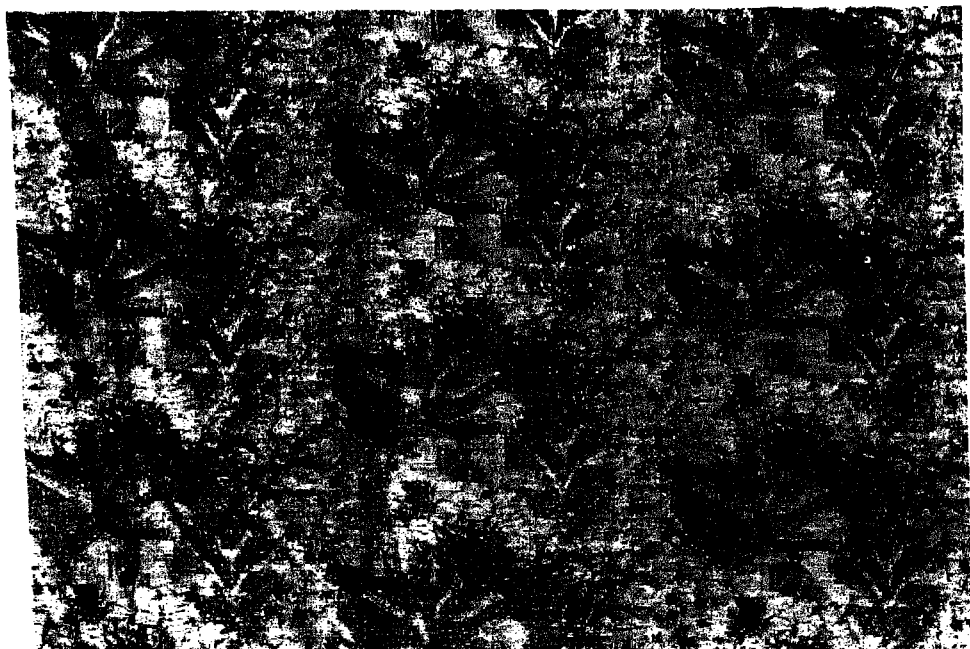
الاستعمال الوظيفي (أ) : زي للمرأة
فسي, المساء

النموذج المطبوع رقم (١٠) :

المساحة	: ٦٥سم × ٩٠سم .
العناصر والمفردات	: مجموعة من الزهور ، والأوراق ، والأغصان ، بالإضافة إلى البجع .
عناصر التشكيل	: اعتمد هذا التصميم علي مجموعة من الأشكال كالمربع ، والمستطيل بالإضافة إلي الأشكال العضوية للبجع ، والزهور بأغصانها وأوراقها. كل هذا في ظل الخطوط الأفقية والرأسية المتعامدة التي تغطي التصميم بأكمله ، وتبرز دور الملمس في هذا التصميم. وللحصول علي المجموعة اللونية التي يتألف منها هذا التصميم تم استخدام الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الآتية : الأزرق ٤٠% تقريبا ، والأحمر ٢٠% تقريبا ، والأصفر ٣٥% تقريبا ، والأسود ٥% تقريبا .
نوع الخامة	: قطن ١٠٠% .
أسلوب التنفيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .
الاحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks .

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

: أقمشة سيدات - وتقترح الدراسة أن تصلح كزي
للمرأة في الصباح كما في الاستعمال الوظيفي (أ) ،
ويمكن استخدام هذا التصميم في أقمشة المفروشات
كمفرش للسرير كما هو موضح في الاستعمال الوظيفي
(ب) مع استخدام التصميم بوحدات اكبر في المساحة
وتغيير المجموعة اللونية .



التمودج المطبوع رقم (١٠)



الاستعمال الوظيفي (ب) : مفرش سرير



الاستعمال الوظيفي (أ) : زى للمرأة
نى الصباح

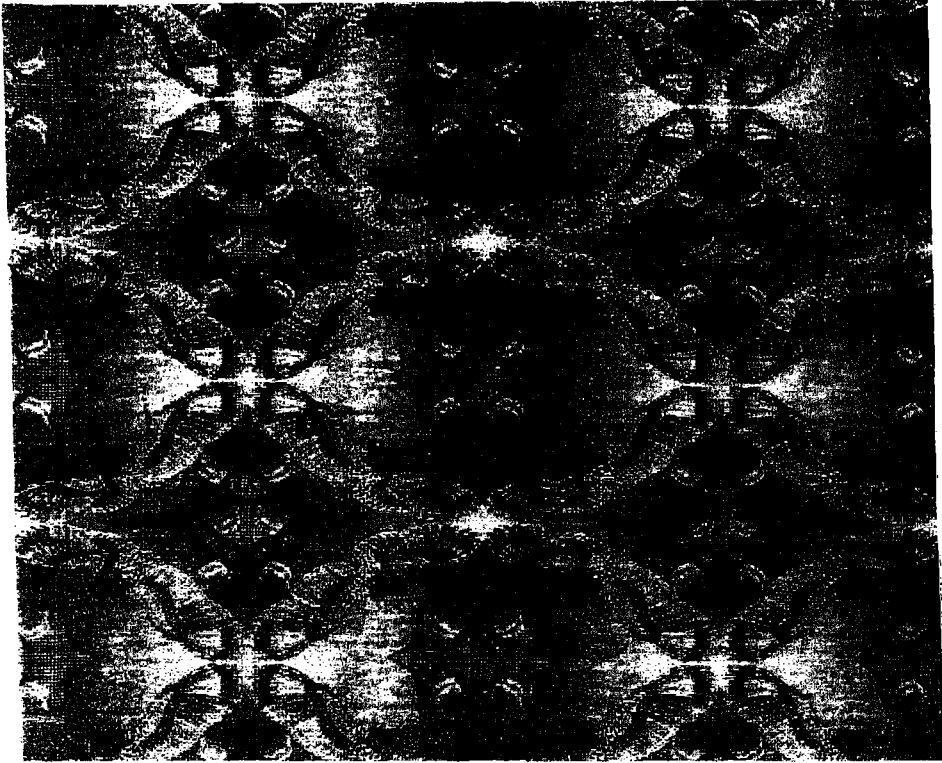
النموذج المطبوع رقم (١١) :

المساحة	٦٥ سم × ٩٠ سم
العناصر والمفردات	: الطاووس والزهور .
عناصر التشكيل	: الأشكال العضوية ، والخطوط الهندسية الأفقية، والرأسية المتعامدة ، والتي كان لها الدور الأكبر في البعد بالطاووس عن شكله الطبيعي ، بالإضافة إلى الخطوط المنحنية . ويحفل هذا التصميم بالقيم الملمسية ، وبمناطق من الظل والنور عن طريق التدريجات اللونية المختلفة . وإخراج هذا التصميم بمجموعة اللونية الموضحة بالشكل المقابل تم استخدام الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الآتية : الأزرق ٢٠% تقريبا ، والأحمر ٣٠% تقريبا، والأصفر ٣٥% تقريبا ، والأسود ٥% تقريبا .
نوع الخامة	: قطن ١٠٠% .
أسلوب التنفيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .
الأحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks .

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

الاستعمال الوظيفي

: أقمشة سيدات - تقترح الدراسة أن تصلح كزبي للمرأة
في المساء والسهرة كما في الاستعمال الوظيفي (أ) ،
حيث استخدام وحدات التصميم بمساحة كبيرة ، كما
يمكن استخدامها كفستان للمرأة في الصباح على جزء
معين من الفستان مع استخدام وحدات التصميم بمساحة
أقل مع تغيير المجموعة اللونية كما سبق كما في
الاستعمال الوظيفي (ب) .



النموذج المطبوع رقم (١١)



الاستعمال الوظيفي (ب) : فستان للمرأة
في الصباح



الاستعمال الوظيفي (أ) : زي للمرأة
في المساء

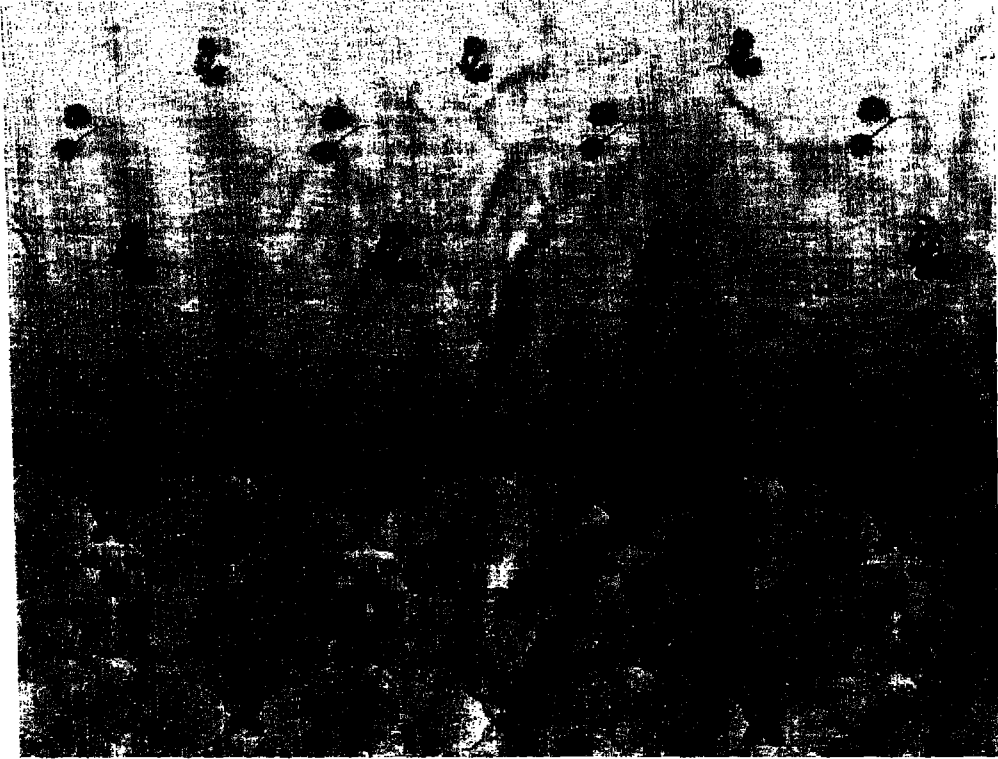
النموذج المطبوع رقم (١٢) :

المساحة	٦٥سم × ٩٠سم .
العناصر والمفردات	: مجموعة من الزهور الطبيعية ، والمجردة هندسيا .
عناصر التشكيل	: اعتمد هذا التصميم علي مجموعة من الزهور سواء التي أحتفظت بشكلها الطبيعي ، أو التي تم تجريدها هندسيا ، بالإضافة إلي الأشكال البيضاوية التي تمثل كنانر التصميم . كذلك تبدو الملامس في هذا التصميم ، والتدرجات اللونية التي أثرت التصميم بمناطق من الظل والنور . وللحصول علي المجموعة اللونية التي يتألف منها هذا التصميم تم استخدام الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الأتيه : الأزرق ٤٠% تقريبا ، والأحمر ٣٠% تقريبا ، والأصفر ٢٠% تقريبا ، والأسود ١٠% تقريبا .
نوع الخامة	: قطن ١٠٠% .
أسلوب التنفيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .
الأحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks .

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

الاستعمال الوظيفي

: أقمشة سيدات -تقترح الدراسة أن تصلح كزي للمرأة في المساء والسهرة كما في الاستعمالين الوظيفيين (أ) ، (ب) مع مراعاة اختلاف مساحة التصميم ، ومجموعاته اللونية ، واسلوب تفصيله في كل استعمال وظيفي عن الآخر .



النموذج المطبوع رقم (١٢)



الاستعمال الوظيفي (ب) : فستان للمواة
في الصباح

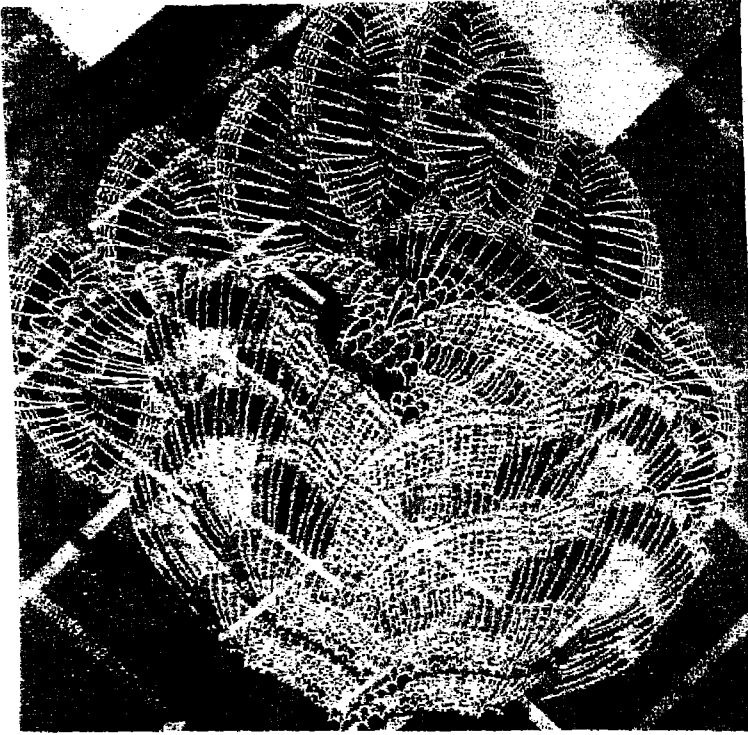


الاستعمال الوظيفي (أ) : زي للمرأة
في المساء

النموذج المطبوع رقم (١٣) :

الساحة	: ٩٠ سم × ٩٠ سم .
العناصر والمفردات	: الطاووس .
عناصر التشكيل	: اعتمد هذا التصميم علي الأشكال الهندسية المتمثلة في المستطيلات المائلة المتنوعة المساحات ، الناشئة عن تعامد الخطوط الهندسية المائلة علي بعضها البعض كما يعتمد هذا التصميم علي الأشكال العضوية المتمثلة في الطاووس ، وترديد أجزاء منه في التصميم ، للإيحاء بشكل جديد . وقد لعبت الملامس دورا في هذا التصميم ، وساعد علي إبرازها ، وتنوعها تبين توزيع مناطق الظل والنور في التصميم .
نوع الخامة	: قطن ١٠٠% .
أسلوب التنفيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .
الأحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks .

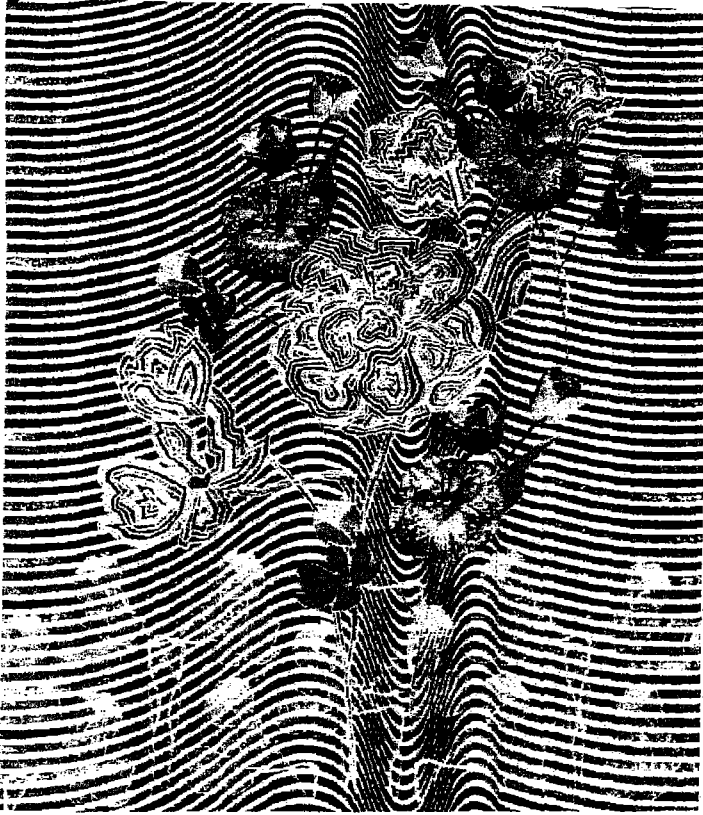
اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black
الاستعمال الوظيفي	: معلق جداري - تقترح الدراسة أن يصلح لتجميل إحدى قاعات كلية الفنون التطبيقية .		



النموذج المطبوع رقم (١٣)
معلق جداري

النموذج المطبوع رقم (١٤) :

المساحة	٩٠ سم × ٩٠ سم .		
العناصر والمفردات	: مجموعة من الزهور الطبيعية والمجردة .		
عناصر التشكيل	: يعتمد من هذا التصميم على الأشكال الهندسية المتمثلة في الخطوط المنحنية المتكررة المستوحاة من فن الخداع البصري Op Art ، بالإضافة إلى الأشكال الهندسية المجردة للزهور . هذا إلى جانب الأشكال العضوية المتمثلة في الزهور بأشكالها الطبيعية . ويلاحظ هنا أن الملامس التي جاءت موازية للخطوط المنحنية في هذا التصميم قد لعبت دورا في توجيه النظر إلى قلب المعلق . كذلك فإن تقارب الخطوط في بعض المناطق ، وتباعدها في البعض الآخر قد أعطى الإحساس بالظل والنور في التصميم . وإخراج هذا التصميم بالمجموعة اللونية التي يتألف منها استخدمت الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الآتية : الأزرق ٢٠% ، تقريبا ، والأحمر ٢٠% ، تقريبا ، والأصفر ٣٥% ، تقريبا ، والأسود ٢٥% ، تقريبا .		
نوع الخامة	: قطن ١٠٠% .		
أسلوب التنفيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile System .		
الأحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks .		
اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black
الاستعمال الوظيفي	: معلق جداري -تقترح الدراسة أن يصلح لتجميل إحدى قاعات كلية الفنون التطبيقية .		



النموذج المطبوع رقم (١٤)

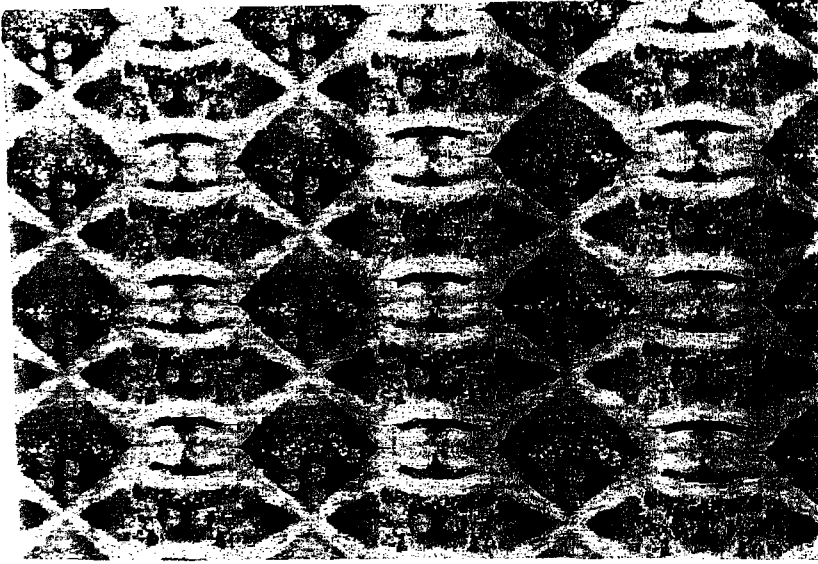
معلق جداري

النموذج المطبوع رقم (١٥) :

المساحة	٦٥ سم × ٩٠ سم .
العناصر والمفردات	: مجموعة من الزهور ، والبجع .
عناصر التشكيل	: يعتمد هذا التصميم علي الأشكال العضوية المجردة هندسيا من البجع ، والزهور . وهنا تبدو القيمة الخطية في إحلال الخطوط الهندسية المستقيمة ، والمنكسرة محل التفاصيل الطبيعية للبجع . كذلك تبدو قيمتي الملمس ، والظل والنور في إثراء التصميم وإخراج هذا التصميم بهذه المجموعة اللونية استخدامت الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الآتية : الأزرق ٣٠% تقريبا ، والأحمر ١٠% تقريبا ، والأصفر ٤٠% تقريبا ، والأسود ٥% تقريبا .
نوع الخامة	: قطن ١٠٠% .
أسلوب التنفيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .
الأحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks .

اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black

: أقمشة مفروشات - تقترح الدراسة أن يصلح كمبرش للسرير كما في الاستعمال الوظيفي (أ) ، كما يمكن استخدامها في أقمشة السيدات كزي للمرأة في الصباح او في أقمشة الاطفال كزي للاطفال في الصباح. مع مراعاة اختلاف مساحة التصميم ومجموعة اللونية كما في الاستعمال الوظيفي (ب) .الذى امكن ابتكاره باستخدام الكمبيوتر عن طريق تغيير قيمة اللون (Hue) وتشبع اللون (Saturation) والاضاءة (Lightness) .



النموذج المطبوع رقم (١٥)



الاستعمال الوظيفي (أ) : مفروش سرير
الاستعمال الوظيفي (ب) : فستان
للمرأة وللأطفال

النموذج المطبوع رقم (١٦) :

المساحة	٩٠ سم × ٩٠ سم .		
العناصر والمفردات عناصر التشكيل	: مجموعة من الأشجار ، وفروعها والحرر الوحشية : يعتمد هذا التصميم علي الأشكال العضوية المتمثلة في الحرر الوحشية ، والأشجار ، والفروع. كذلك يعتمد علي الملمس في إعطاء أشكال التصميم ملمس الألوان الزيتية وقد تم استخدام النقط علي هيئة (Air Brush) في إكمال الجو المخيط بالحمار الوحشي . وللحصول علي المجموعة اللونية التي يتألف منها هذا التصميم تم استخدام الأحبار الأربعة الأساسية بالنسب الآتية : الأزرق ٥٠% تقريبا ، والأحمر ٢٠% تقريبا ، والأصفر ١٥% تقريبا ، والأسود ٥% تقريبا .		
نوع الخامة	: قطن ١٠٠% .		
أسلوب التنقيذ	: الطباعة الرقمية Digital Textile System باستخدام الحاسب الآلي .		
الأحبار المستخدمة	: أحبار نشطة Reactive Inks.		
اللون	الرقم الكودي	Code No	Colour
الأزرق الداكن	٢٠٩٧٥٨-٠٠	209758-00	TX- Cyan
الأحمر الأرجواني	٢٠٩٧٥٩-٠٠	209759-00	TX-Magenta
الأصفر	٢٠٩٧٦٠-٠٠	209760-00	TX-Yellow
الأسود	٢٠٩٧٦١-٠٠	209761-00	TX-Black
الاستعمال الوظيفي	: معلق جداري -تقترح الدراسة أن يصلح لتجميل حديقة الحيوان .		



النموذج المطبوع رقم (١٦)

معلق جداري

النتائج والتوصيات

أولاً : النتائج :

وفى ختام تلك الدراسة ، وفى ضوء الدراسة التاريخية ، والفنية للفن التجريدى ، وإجراء التحليل الفنى لمختارات من أعمال الفنانين التجريديين فى العصر الحديث والمصرى المعاصر توصلت الدراسة إلى النتائج التالية :

١- أن التجريد كما يمكن أن يتم عن طريق التلخيص ، أو الاختزال للعناصر الطبيعية ، فإنه يمكن أن يتم أيضاً عن طريق إضافة تأثيرات تحل محل بعض الأجزاء الأصلية فى العنصر ، أو عن طريق إعادة ترتيب أجزاء العنصر الطبيعى ؛ مما يساهم فى البعد بالعناصر عن أشكالها الطبيعية .

٢- أن الأشكال التجريدية يمكن أن تستخدم بنجاح فى الأغراض الوظيفية المختلفة ، مع مراعاة اختلاف نسبة التجريد ، وطريقته من غرض وظيفى لآخر ، فمثلاً تكون نسبة التجريد فى أقمشة الأطفال أقل بكثير من نسبة التجريد فى أقمشة السيدات أو المعلمات مثلاً .

٣- أن الفن التجريدى فى العصر الحديث هو امتداد لمنابع التجريد فى الفنون القديمة كالفن المصرى القديم ، والفن الإسلامى الذى يعتبر الرائد الأول للتجريد الهندسى .

٤- أن الفن التجريدى يخضع لتلقائية التعبير عند فنان التجريد التعبيرى كما يخضع لأسس رياضية محسوبة عند فنانى التجريد الهندسى .

٥- أن الدراسة الفنية التحليلية للفن التجريدى تعتبر مدخلاً ملهماً للممارسة ، والتجريب ، والبحث عن الحلول الفنية المتنوعة .

٦- ان استخدام الأساليب التكنولوجية الحديثة ، وخاصة برامج التصميم بالكمبيوتر مثل (Photo Shop , Vision) فى عمل الحلول التشكيلية بداية من رسم العناصر ، وتوزيعها ؛ لأبداع تصميمات طباعة المنسوجات يخلق روحاً جديدة لهذه التصميمات تختلف عن الأسلوب اليدوى .

٧ - أن لكل شكل ما يلانم استعماله فى مجال طباعة المنسوجات فالأشكال التى تناسب أقمشة الأطفال قد تختلف عن الأشكال التى تناسب أقمشة السيدات أو المفروشات ، أو قد يختلف أسلوب تناول الشكل الواحد عند استخدامه فى أكثر من غرض وظيفى .

ثانياً: التوصيات :

توصى الباحثة بما يلى :

- ١- دراسة الفنون المصرية على مر التاريخ ؛ لأنها مصدر غنى يمكن أن يساهم فى إثراء الحياة الفنية فى العصر الحالى ، عن طريق استحداث أنماط فنية جديدة ، ومتجددة دائماً من خلال هذه الفنون .
- ٢- الاهتمام بالفن التجريدى وتعقب منابع التجريدى فى فنون التراث كالفن المصوى القديم ، والفن الاسلامى ، وكذلك فى الفن الحديث ، والمصرى المعاصر .
- ٣- الاهتمام بالأشكال التجريدية ، واستخدام كل شكل فى الغرض الوظيفى المناسب له فى تصميم طباعة المنسوجات .
- ٤- الاهتمام بدراسة الحاسب الآلى ، وبرامج التصميم المختلفة ، لما لها من أهمية كبيرة فى صياغة عناصر ، ووحدات التصميم ، ونظم التكرار ، والتجهيز الطباعى فى مجال طباعة المنسوجات .

المراجع العربية :

أ- الموسوعات والمعاجم

- ١- أحمد شفيق الخطيب " معجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية " ، مكتبة لبنان ، ب.ت.
- ٢- بدون مؤلف ، محيط الفنون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤م .
- ٣- ثروت عكاشة ، المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية لونجمان ، ب.ت .
- ٤- عفيفى البهنسسى ، قاموس العمارة والفنون ، مكتبة لبنان ، ١٩٩٥م .
- ٥- عبد الله البستاني " الوافى " معجم وسيط للغة العربية ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٠م .
- ٦- فهيمة أمين ، قاموس مشاهير الفنانين التشكيليين ، مصر ، ب.ت .

ب- الكتب العربية

- ٧- أبو صالح الألفى ، الفن الإسلامى أصوله ومدارسه ، دار المعارف ، ١٩٧٦ .
- ٨- أحمد حافظ رشدان ، فتح الباب عبد الحليم ، " التصميم فى الفن التشكيلى " القاهرة ، ١٩٧٠م .
- ٩- ثروت عكاشة ، تاريخ الفن ، الجزء الأول ، دار المعارف ، مصر ، ب.ت .
- ١٠- جورج أ. فلاناجان ، حول الفن الحديث ، ترجمة كمال الملاخ ، مراجعة صلاح طاهر ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٢م .
- ١١- حسن سليمان ، سيكولوجية الخط ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧م .
- ١٢- حسن محمد حسن ، الأسس التاريخية للفن التشكيلى ، دار الفكر العربى ، مصر ، ١٩٧٤م .
- ١٣- الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربى ، مصر ، ب.ت .
- ١٤- مذاهب الفن المعاصر " الرؤية التشكيلية للقرن العشرين " ، دار الفكر العربى ، ١٩٧٥م .
- ١٥- روبرت جيلام سكوت ، أسس التصميم ، ترجمة محمد محمود يوسف ، عبد الباقي محمد ابراهيم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، ب.ت .

- ١٦- شوكت الربيعى ، الفن التشكيلي المعاصر فى الوطن العربى (١٨٨٥-١٩٨٥)
الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٨٨م .
- ١٧- صالح رضا ، ملامح وقضايا الفن التشكيلي المعاصر ، الهيئة العامة للكتاب ،
القاهرة ، ١٩٩٠م .
- ١٨- صبحى الشارونى - المتقف المتمرد " رمسيس يونان " ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي ، القاهرة ،
١٩٩٢م .
- ١٩- " صلاح طاهر ، الهيئة العامة للاستعلامات ، سلسلة وصف مصر من خلال
الفنون التشكيلية ، ب.ت .
- ٢٠- صلاح مخير ، سيكولوجية الموضة ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٣٤ .
- ٢١- عبد الفتاح رياض ، التكوين فى الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ،
القاهرة ، ١٩٧٣م .
- ٢٢- عز الدين نجيب ، التوجه الإجتماعى للفنان المصرى المعاصر - المجلس
الأعلى للثقافة - القاهرة ، ١٩٩٧م .
- ٢٣- عفيف البهنسى ، الفن العربى الحديث بين الهوية والتبعية " الأثر العربى فى
حدائق الغرب " ، دار الكتاب العربى ، ب.ت .
- ٢٤- محمود البسيونى ، أسرار الفن التشكيلي ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٠م .
- ٢٥- الفن الحديث رجاله ومدارسه وأثاره التربوية ، دار
المعارف بمصر ، ١٩٦٥م .
- ٢٦- جاذبية سرى ، الهيئة العامة للاستعلامات ، سلسلة وصف
مصر من خلال الفنون التشكيلية ، ب.ت .
- ٢٧- مختار العطار ، رواد الفن وطلبة التنوير فى مصر الجزء الأول ، الهيئة
العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي ، القاهرة ،
ب.ت .
- ٢٨- رواد الفن وطلبة التنوير فى مصر الجزء الثالث ، الهيئة العامة
للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي ، القاهرة ، ب.ت .
- ٢٩- محمد حمزة ، الصعود إلى المجهول (طريق التجريدية) ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي ، القاهرة ،
١٩٩٤م .

- ٣٠- نعيم عطية ، المكان فى فن التصوير المصرى الحديث ، الهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى ، القاهرة ، ١٩٩٣م .
- ٣١- نعمت اسماعيل ، فنون الغرب فى العصور الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٣م .
- ٣٢- هربرت ريد ، الفن اليوم " مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين " ، ترجمة محمد فتحى وجرجس عبده ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٨م .
- ٣٣- يوسف خفاجى ، أحمد يوسف ، الزخرفة المصرية القديمة ، هيئة الآثار ، ب.ت.

ج- الأبحاث العلمية المنشورة وغير المنشورة

- ٣٤- ابراهيم عبد الغنى ، العلاقة الكامنة بين الشكل والأرضية ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية — جامعة حلوان ، ١٩٩٣م .
- ٣٥- اخلاص محمد ، القيم التجريدية فى التصوير المصرى القديم والحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية — جامعة حلوان ، ١٩٧٩م .
- ٣٦- اسماعيل شوقى ، الخاصية الحركية للمفروكة وإمكانية توظيفها فى تصميم اللوحة الزخرفية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية — جامعة حلوان ، ١٩٨٥م .
- ٣٧- أسيا حامد الأرنؤوطى ، ابتكار تصميمات لطباعة أقمشة السيدات من الأساليب والرؤى الفنية لبعض مدارس الفن الحديث ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية — جامعة حلوان ، ١٩٩٤م .
- ٣٨- أفكار السيد أمين ، ابتكار تصميمات لأقمشة السيدات الراقية بما يتلاءم مع متطلبات البيئة المصرية والمفهوم المعاصر ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية — جامعة حلوان ، ١٩٨٢م .
- ٣٩- أمل مصطفى ابراهيم ، الانتاج الفنى لشباب الفنانين المصريين منذ عام ١٩٨٩ وحتى الآن ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية — جامعة حلوان ، قسم النقد والتذوق الفنى ، ١٩٩٩م .
- ٤٠- أيمن الصديق السمرى ، إعادة صياغة الأعمال الفنية فى التصوير الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية — جامعة حلوان ، ١٩٩٦م .

- ٤١- زكية محمد صدقى ، الجانب الهندسى فى الفن والإفادة منه تربويا فى التعليم العام ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، ١٩٧٢م .
- ٤٢- زوزو رأفت ، تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لإثراء التعبير الفنى ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، ١٩٩٧م .
- ٤٣- زوزو عمر ، دراسة تحليلية لمختارات من الرسوم والتصاوير الحائطية الشعبية المصرية والإفادة منها فى تنمية التعبير الفنى فى المرحلة الابتدائية ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، ١٩٧٧م .
- ٤٤- سيد خليفة ، المعلاقات النسجية الحائطية بمصر المعاصرة وإبتكار أسلوب حديث لتنفيذها ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان ، ١٩٨٢م .
- ٤٥- سهير محمود عثمان ، الشكل وعلاقته بالسطح فى النباتات المصرية القديمة واستحداث تصميمات منها لأقمشة سياحية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان ، ١٩٨٢م .
- ٤٦- عابدة محمد مصطفى ، المشاكل والصعوبات التى تقابل صناعة الملابس فى جمهورية مصر العربية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الإقتصاد المنزلى ، جامعة حلوان ، ١٩٧٤ .
- ٤٧- عنايات يوسف رفله ، القيم الإبداعية فى التصوير المصرى المعاصر والاستفادة منها فى تدريس التدوق الفنى فى مجال الأزياء ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، ١٩٩٧م .
- ٤٨- عبد الرحمن النشار ، التكرارات فى مختارات من التصوير الحديث والإفادة منه تربويا ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، ١٩٧٨م .
- ٤٩- فريال عبد المنعم ، نظريات فى أسس التصميم والاستفادة منها فى إنتاج تصميمات معاصرة ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان ، ١٩٧٩م .
- ٥٠- محى الدين طرابيه ، القيم الخطية فى رسم القرن العشرين وتصويره ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، ١٩٧٧م .

٥١- مصطفى محمد الشوربجى ، العلاقة بين الشكل والوظيفة فى تصميم طباعة المنسوجات القطنية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان ، ١٩٨٦م .

٥٢- هدى صدقى عبد الفتاح ، ابتكار تصميمات مستمدة من العناصر التشكيلية الشعبية وطباعتها على أقمشة السيدات ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان ، ١٩٨٤م .

٥٣- ابتكار تصميمات لطباعة أقمشة المفروشات باستخدام المعالجات اللونية المستحدثة لعناصر تشكيلية شعبية معتمدة على نظم تكرارية معاصرة ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان ، ١٩٩٤م .

٥٤- هناء فهمى حماد ، متطلبات بناء وحدة الشكل الإسلامى المطبوع للتصميم البنائى لزي المرأة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان ، ١٩٩٧م .

د- الدوريات والمقالات والمجلات العلمية

٥٥- سهير محمود عثمان ، العلاقة الجمالية والوظيفية لتصميم طباعة المنسوجات ، بحث منشور ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٧ .

٥٦- شكرى عبد الحميد ، العملية الإبداعية فى فن التصوير ، سلسلة كتب المعرفة ، العدد ١٠٩ ، الكويت ، ١٩٨٧م .

٥٧- نيفين لمعى ، أيمن السمرى ، الأهرام إيدو ، العدد الصادر بتاريخ ٢٠٠٠/٤/٥ .

٥٨- الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الخامس والعشرون ، ١٩٩٧م .

٥٩- الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرون ، ١٩٩٧م .

٦٠- الكتالوج الخاص بينالى القاهرة الدولى السابع ١٩٩٨م .

٦١- الكتالوج الخاص بماكينة الطباعة الرقمية ، ENCAD ، ب.ت .

٦٢- صلاح طاهر ، الكتالوج الخاص بمعرض الفنان عادل الفيشاوى ، بجمعية محبى الفنون الجميلة ، ١٩٩٧م .

٦٣- كمال الجويلى ، الكتالوج الخاص بمعرض الفنان عادل الفيشاوى ، نقابة الفنون التشكيلية ، القاعة المستديرة ، ١٩٩٦م .

- ٦٤- حسن عثمان ، الكتالوج الخاص الخاص بمعرض الفنان عادل الفيشاوى ،
بسرائى النصر بأرض المعارض بالجزيرة ، ١٩٩٣م .
٦٥- حوار مع الفنان محمد السطى - ٢٠٠٠م .

المراجع الأجنبية :

- 66- Afif Bahnassi , “ A Dictionary of Architecture & Arts” .
Librairie duliban Publisher, 1995.
67- Ian Chilvers, “ The Consice Oxford Dictionary of Art and
Artist” , Oxford, New York, Oxford University Press, 1988.
68- Ian Chilvers, “ The Consice Oxford Dictionary of Art and
Artist” , Oxford, New York, Oxford University Press, 1988
69- James Clengh and Others, “ The Picture Encyclopedia of Art”
 , Thames and Hudson, London, 1958.
70- Sarwat Ikasha, “ An Encyclopaedic Dictionary of Cultureal
Terms”, Librairie du Liban, The Egyptian International Public
Co., Longman. W.D.
71- “ A new English Dictionary of Historical Principles founded
the Materials, Oxford, 1910.
72- Arsen Pohribny, “ Abstract Painting, “ Phaidon, Oxford, New
York, 1979.
73- Bates & Kenneth, “ Basic Design Principles and Practice”,
New York, 1970.
74- Burger, Peter Duncan , “Interactive Computer Graphics ,“
New york , 1988 .
75- David Anfan, “ Abstract Expressionism “ , Thames and
Hudson, New York, W.D.
76- Edward Luice-Smith, “ Art Today” , Phaidon, Oxford, 1976.
77- El - said Issam and Parman Ayse , “Geometric Concepts in
Islamic Art “ , World of Islamic Festival Publishing
Company Ltd ., London , 1976 .

- 78- Henry , J. "Latest Advances in Image Processing with CAD System " New York, 1995 .
- 79- H. H Amason , " , "A History of Modern Art . Printing Sculpture and Architecture " , Thames and Hudson . London . 1935 .
- 80- Holmes , Jason , "Textile Computer System " Manchester , England , 1993 .
- 81- I wata ,K ., "Designing palette Colors in Computer System , " Tokyo , 1994 .
- 82- Jarnow , Jeannethea – Judelle , Beatrice , "Inside The fashion Business, " John wielyand sons , Inc , New York Sydney , W. D .
- 83- John Russell, " The meaning of modern art " Thames and Hudson, London, 1981.
- 84- Kalheryn M. Linduff, " Art Past Art Present" , Hary N. Abrams and Others, New York, W.D.
- 85- Man Fred Mayer, " Basic Principles of Design " , New York, 1977.
- 86- Ray Faulkner & Edwin Zigfeld, " Art Today " , Holt, Winston, 1969.
- 87-Sheldon Cheney, " The Story of Modern Art" , The Viking Press, 1958.
- 88- Thames , H. "Computer Graphics user's guide , "New York , 1986 .

ملخص البحث باللغة العربية

"جماليات الشكل التجريدى وعلاقته بالفرض الوظيفى فى تصميم طباعة المنسوجات"

إن الفن الحديث ، وإتجاهاته ومدارسه — وخاصة الفن التجريدى ، بما يحويه من قيم جمالية — يمكن أن يكون مصدرا هاما للإبداع ، والإبتكار فى مجال الفنون عامة ، ومجال تصميم طباعة المنسوجات على وجه الخصوص .

ذلك أن الفن التجريدى ذا جذور عميقة فى تاريخ الفنون التشكيلية ، بأن كان الدعامة التى قام عليها الفن المصرى القديم ، والفن الإسلامى من جهة ؛ ولتنوع أساليبه فى العصر الحديث بين أسلوب الأداء التلقائى (التجريد التعبيرى) ، وبين أسلوب الأداء المحسوب بدقة (التجريد الهندسى) ؛ مما يساعد على إثراء تصميم طباعة المنسوجات بطول تشكيلية متنوعة .

وكان دخول الحاسب الآلى (الكمبيوتر) فى مجال تصميم طباعة المنسوجات دورا هاما فى استحداث أساليب جديدة ؛ لتطويع الفن التجريدى وأشكاله المختلفة فى تصميم طباعة المنسوجات ؛ عن طريق استخدام الكمبيوتر فى برمجة الإمكانيات البنائية ، والجمالية لعملية التصميم لإبداع تصميمات مبتكرة تتميز بنتائج دقيقة ، وسريعة ، وبتنوع أوفر وأشمل .

ويركز هذا البحث على التعرف على مواطن الجمال فى الأشكال التجريدية ، ومحاولة صياغتها باستخدام الكمبيوتر بأساليب جديدة ؛ لتلائم الأغراض الوظيفية المختلفة لطباعة المنسوجات .

ولتحقيق ذلك تضمن البحث الفصول الآتية :

الفصل الأول : التعرف بالبحث وحدوده :

وفيه أوضحت الدراسة خلفية الدراسة ، وحددت مشكلتها ثم تناولت :

أولا : هدف البحث حيث يهدف البحث إلى :

- دراسة الاتجاه التجريدى فى الفن الحديث ، والمصرى المعاصر بشكل عام .
- دراسة العلاقات بين جماليات الشكل التجريدى وعلاقته بالغرض الوظيفى فى مجال طباعة المنسوجات .
- تحقيق التلائم بين الأشكال التجريدية ، والأغراض الوظيفية المختلفة فى طباعة المنسوجات باستخدام إمكانيات الحاسب الآلى .

ثانياً : فروض البحث : يفترض البحث ما يلي :

— أن التجريد (للعناصر النباتية والحيوانية فى الطبيعة) يمكن الوصول به إلى تصميمات مبتكرة تلائم الغرض والوظيفة للمنسوج (ملائمة للأغراض الوظيفية المختلفة) .

— أن دخول الحاسب الآلى لمجال التصميمات الخاصة بطباعة المنسوجات يمكن أن يحدث تطوراً فى هذا المجال ، ويذلل الكثير من العوائق التى يمكن أن تقف فى سبيل المصمم بما يوفره الحاسب الآلى من إمكانيات فى التصميم ، مع إمكانية تنفيذها عملياً ، وطباعتها على المنسوج .
— أن هناك علاقة بين القيمة الجمالية للشكل ، وأغراضه الوظيفية . وأن لكل شكل ما يلائم استعماله فى مجال طباعة المنسوجات .

ثالثاً : حدود البحث :

— يتناول البحث دراسة نظرية تاريخية للمدرسة التجريدية ، ودراسة بعض نماذج لأعمال فنانين مثل : " كاندنسكى " ، " بول كلى " ، " مالفيتش " ، " موندريان " وغيرهم . بالإضافة إلى دراسة نماذج من بعض أعمال الفنانين المصريين المعاصرين مثل : " صلاح طاهر " ، " جاذبية سرى " ، " طه حسين " وغيرهم .

— التحليل الفنى لمختارات من أعمال الفنانين التجريديين فى مدارس الفن الحديث ، وكذلك مختارات من أعمال الفنانين المصريين المعاصرين .
— يتناول البحث فى الجانب التجريبي الوسيلة التطبيقية فى طباعة الحلول التشكيلية المستنتجة من دراسات الأشكال التجريدية من (العناصر النباتية والحيوانية وفى الطبيعة) بإمكانيات الحاسب الآلى ؛ لتوظيفها فى الأغراض المختلفة كالمفروشات أو السيدات أو الأطفال أو المعلقات وغيرها .

رابعاً : منهجية البحث :

١— المنهج التاريخي : فى تناول التطور التاريخي لحركة الفن التجريدي فى العصر الحديث ، والمصرى المعاصر .

٢— المنهج التحليلي : فى تحليل الأسلوب الفنى للمدرسة التجريدية فى الفن الحديث والمصرى المعاصر .

٣- المنهج التجريبي : ليتناول الجانب الابتكاري والحلول التشكيلية للتصميمات وتطبيقها وطباعتها على أقمشة المنسوجات ذات الأغراض المختلفة.

خامساً : مصطلحات البحث.

سادساً : الدراسات المرتبطة.

الفصل الثاني : دراسة نظرية تاريخية للفن التجريدي في العصر القديم :

وفيه تقوم الدراسة بتعريف الفن التجريدي ، وتتبع جذوره في فنون الترات ، وتوضيح تأثير بعض فنون التراث مثل : الفن المصري القديم ، والفن الإسلامي على الفن التجريدي الحديث . بالإضافة إلى استعراض آراء بعض الفلاسفة ، والفنانين عن التجريد .

الفصل الثالث : دراسة نظرية تحليلية فنية للفن التجريدي في العصر الحديث :

وفيه تنتقل الدراسة إلى التعرض للفن التجريدي في العصر الحديث ، وتقسيمه إلى التجريد التعبيري ، والتجريد الهندسي مع استعراض نماذج للفنانين التجريبيين التعبيريين والهندسيين .

الفصل الرابع : دراسة نظرية وتحليلية فنية للفن التجريدي المصري المعاصر :

وفيه تتناول الدراسة الفن التجريدي المصري المعاصر ، مع استعراض نماذج للفنانين التجريبيين المصريين المعاصرين ، وذلك لاستنباط أساليب ، وصيغ الأداء الفني التجريدي عند هؤلاء الفنانين ؛ للإستفادة منها في إبتكار الحلول التشكيلية للدراسة .

الفصل الخامس : دراسة فنية تطبيقية :

وفيه يتم التعرض لماهية التصميم ، وتعريف الشكل ، وعلاقته بالأغراض الوظيفية المختلفة .

كما تشمل التجارب المبدئية للتصميم ، والحلول التشكيلية للدراسة من خلال الحاسب الآلي ، باستخدام برنامج Vision ، وبرنامج Photo Shop ، لابتكار تصميمات تشمل الأغراض الوظيفية المختلفة لطباعة المنسوجات مثل أقمشة السيدات ، والمفروشات ، والأطفال ، والمعلقات .

designing the different functional purpose of textile printing.

Fifth : Research Terms.

Sixth : Relevant Studies.

CHAPTER 2 : History Study of Abstract Art in ancient Age :

The current study includes definition of abstract art and the effect of ancient arts like Ancient Egyptian Art and Islamic Art on the modern age abstract.

CHAPTER 3 : Historical, Analytical and Artistry of Abstract Art in Modern Age :

This study includes the assessment of the division of abstract art to abstract expressionism and Geometric abstract, and some works of their artists. Finally the study assessed Egyptian abstract art and some works of its artists.

CHAPTER 4 : Historical, Analytical and Artistry Study of Egyptian Abstract Art :

To there light on the different styles of abstract artistic performance of abstract artists and benefit of them in creating designs.

CHAPTER 5 : Practical Application Method :

This chapter assessed definition of design and form, and the relation-ship between the form and the functional purpose in addition to using computer aid design specially software vision and photoshop to creat different functional purpose designs such as ladies, cretonne, hanging. ...etc.

Second : Research Assumptions :

- 1- Abstraction of the plants and animals in nature can achieve creative designs suitable for different functional purposes.
- 2- Using computer aid design in the field of textile printing can facilitate many difficulties and make great development in this field.
- 3- There is a relation between the aesthetic value of form and its functional purpose and every form has suitable uses in the field of textile printing.

Third : Research Domains :

- 1- Historic assessment of abstract school and some works of its artists such as : Kandinsky, Klee and Mondrian, in addition to assessment of some works of Egyptian abstract artists such as : Salah Taher , and Gazibia Serry.
- 2- Artistry analysis of some works of abstract artists of modern art school and also Egyptian artists.
- 3- Assessment of the experimental and applied methods.

Fourth : Methodology of the Research :

- 1- Historic Method : Assessment of the historic development of the abstract art in the modern art and Egyptian abstract.
- 2- Analytical Method : Artistry analysis of abstract school in modern art and Egyptian art.
- 3- Experimental Method : The creative aspect of

English Summery

“Aesthetics of The Abstract Forms in Relation to Functional Purpose in Textile Printing Design”

Modern art specially abstract art can be an important resource of creation specially in textile printing field. Because abstract art had a great role in Ancient Egyptian Art Islamic Art. Besides his different styles from abstract expressionism to geometric abstract that help to enrich textile printing design.

Computer aid design has an important role of creating new styles to use abstract art in textile printing designs. By using computer in programming the constructive and aesthetic properties of design performance in creating creative designs.

This study concentrates on aesthetic regions of abstract forms and tries to use them by the aid of computer in creating designs to suit different functional purposes.

CHAPTER 1 : Research definitions and domains :

In this chapter the background of the present study and its problems was defined and the following items were assessed.

First : Aim to the study :

- 1- Assessment of the abstract direction in modern age and Egyptian abstract in general.
- 2- Assessment of the relation between aesthetics of the abstract form and the functional purpose in the field of textile printing.
- 3- Achieving suitability between abstract forms and different functional purposes of textile printing by utilizing computer aid design.

HELWAN UNIVERSITY
FACULTY OF APPLIED ARTS
Textile Printing, Dyeing
and Finishing Dept.

Thesis

**“AESTHETICS OF THE ABSTRACT FORMS
IN RELATION TO FUNCTIONAL PURPOSE IN
TEXTILE PRINTING DESIGN. “**

Thesis Presented By

Engineer. ABEER KAMAL MOHAMED

Supervisors

Prof. Dr.

SOHIR M. OSMAN

Design Professor
Textile Printing , Dyeing
and Finishing Dept.
Faculty of Applied Arts

Ass. Prof. Dr.

HODA SEDKY

Design Assistant Professor
Textile Printing , Dyeing and
Finishing Dept.
Faculty of Applied Arts

2001

”بسم الله الرحمن الرحيم”

تتقدم الدارسة بأسمى آيات الشكر للمولى عز وجل على توفيقه لها فى إخراج هذه الرسالة ، كما تتقدم الدارسة بخالص الشكر و التقدير إلى الأستاذة/ الدكتورة سهر محمود عثمان أستاذة التصميم بقسم طباعة المنسوجات و الصباغة و التجهيز وكذلك الدكتورة هدى صدقى عبد الفتاح الأستاذة للمساعد بقسم طباعة المنسوجات و الصباغة و التجهيز على المجهود الكبير الذى بذلاه لاجراج البحث على هذا النحو ، كما تتقدم بخالص الشكر للأستاذة/ الدكتورة هدى عبد الرحمن الهادى أستاذة التصميم ورئيس قسم طباعة المنسوجات و الصباغة و التجهيز على ما أتاحتها الدارسة من إمكانيات أسهمت بشكل كبير فى إخراج هذه الرسالة .

كما تتقدم الدارسة بالشكر لكل من عاونها وساندها حتى أتمت هذا البحث

جعلها الله فى ميزان حسناتهم .

جامعة حلوان
كلية الفنون التطبيقية
الدراسات العليا

بسم الله الرحمن الرحيم

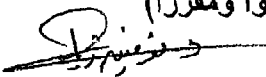
قرار لجنة المناقشة والحكم

إنه في يوم الخميس الموافق ٢٠٠١/٣/١ م الساعة الحادية عشرة بمبنى
كلية الفنون التطبيقية - اجتمعت لجنة المناقشة والحكم المعتمدة من السيد الأستاذ
الدكتور نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا والبحوث بتاريخ ٢٠٠٠/٩/٢ م
لمناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الدراسة / عبير كمال محمد سليمان مجاهد

وموضوعها

جماليات الشكل التجريدي وعلاقته بالغرض الوظيفي في تصميم طباعة المنسوجات
وبعد مناقشة الدراسة في موضوع البحث المقدم قررت لجنة المناقشة
والحكم منح الدراسة / عبير كمال محمد سليمان مجاهد درجة الماجستير في الفنون
التطبيقية (تخصص طباعة المنسوجات)

أعضاء لجنة المناقشة والحكم

(عضواً ومقرراً)


أ.د. توفيق توفيق زيادة

أستاذ التصميم بقسم طباعة المنسوجات والصبغة والتجهيز

(مشرفاً)


أ.د. سهير محمود عثمان

أستاذ التصميم بقسم طباعة المنسوجات والصبغة والتجهيز

(مشرفاً)

أ.م.د. هدى صدقي عبد الفتاح

أستاذ مساعد بقسم طباعة المنسوجات والصبغة والتجهيز

(عضواً)


أ.د. سهام زكي عبد الله

أستاذ الملابس والنسيج بكلية الاقتصاد المنزلي جامعة حلوان

محتويات الرسالة

الصفحة	الموضوع
	الفصل الاول : تعريف بالبحث وحدوده.
٢	- مشكلة البحث (خلفية موضوع البحث).....
٢	- هدف البحث
٣	- فروض البحث
٣	- حدود البحث
٤	- منهجية البحث
٤	- أدوات البحث
٥	- الدراسات السابقة المرتبطة بالبحث
	الفصل الثاني : تأثير بعض فنون التراث على الفن التجريدي في العصر الحديث
١٥	- مقدمة
١٥	- تعريف التجريد
٦٧	- تأثير بعض فنون التراث على الفن التجريدي الحديث (الفن المصري القديم - الفن الاسلامي)
٣٧	- آراء بعض الفلاسفة والفنانين عن التجريد
	الفصل الثالث : دراسة نظرية وتحليلية للفن التجريدي في العصر الحديث
٤١	- مقدمة
٤٣	- أنواع الفن التجريدي.....
٤٤	- <u>التجريدية التعبيرية</u>
٤٤	• المرحلة الاولى : الفن التجريدي للتعبيري في اوربا (١٩١٠-١٩١٦)
٤٥	- بعض الفنانين التجريديين التعبيريين في المرحلة الاولى
٤٥	- كاندنسكى
٥٠	- التحليل الفني للعمل رقم (٢٢) للفنان كاندنسكى
٥٢	• المرحلة الثانية : الفن التجريدي التعبيري في الولايات المتحدة الامريكية بعد عام ١٩٣٥
٥٣	- بعض الفنانين التجريديين التعبيريين في المرحلة الثانية
٥٣	- بول كلي
٥٦	- التحليل الفني للعمل رقم (٢٤) الفنان بول كلي
٥٨	- مارك توبى
٦٠	- التحليل الفني للعمل رقم (٢٦) للفنان مارك توبى
٦٢	- ارشيل جوركى
٦٤	- التحليل الفني للعمل رقم (٢٨) للفنان ارشيل جوركى
٦٦	- وليم دي كوننج
٦٨	- التحليل الفني للعمل رقم (٣٠) للفنان وليم دي كوننج
٧٠	- وليم بازيوتز
٧٢	- التحليل الفني للعمل رقم (٣٢) للفنان وليم بازيوتز
٧٤	- هيلين فرانك تالر
٧٦	- <u>التجريدية الهندسية</u>
٧٦	- المذهب الاشعاعي
٧٦	- ميشيل لاريونوف

الصفحة	الموضوع
٧٧	المذهب السوبر ماتى
٧٩	- كازيمير ماليفيتش
٨٠	- التحليل الفنى للعمل رقم (٣٧) للفنان كازيمير ماليفيتش
٨٢	المذهب البنائى
٨٣	- فالديمير تاتلين
٨٥	- نعوم جابو
٨٧	مدرسة الباوهاوس
٨٩	- بيت موندريان
٩٠	- التحليل الفنى للعمل رقم (٤٠) للفنان بيت موندريان
٩٢	- فان دويسبرج
٩٤	- التحليل الفنى للعمل رقم (٤٥) للفنان فان دويسبرج
٩٦	- فن الخداع البصرى OPART
٩٨	- فيكتور فاساريللى
	الفصل الرابع : دراسة نظرية وتحليلية فنية للفن التجريدى المصرى المعاصر.
١٠٣	- مقدمة
١٠٨	- بعض الفنانين التجريديين المصريين المعاصرين
١٠٨	-صلاح طاهر
١١٠	- التحليل الفنى للعمل رقم (٤٨) للفنان صلاح طاهر
١١٢	- جاذبية سرى
١١٤	- التحليل الفنى للعمل رقم (٤٩) للفنانة جاذبية سرى
١١٦	- محمد طه حسين
١١٨	- التحليل الفنى للعمل رقم (٥٠) للفنان محمد طه حسين
١٢٠	- عبد الرحمن النشار
١٢٠	- التحليل الفنى للعمل رقم (٥١) للفنان عبد الرحمن النشار
١٢٣	- عادل الفيشاوى
١٣٤	- التحليل الفنى للعمل رقم (٥٢) للفنان عادل الفيشاوى
١٢٦.	- أحمد نوار
١٢٨	- التحليل الفنى للعمل رقم (٥٣) للفنان احمد نوار
١٣٠	- أحمد عبد الفنى
١٣٢	- التحليل الفنى للعمل رقم (٥٤) للفنان أحمد عبد الفنى
١٣٤	- أيمن السمري
١٣٦	- التحليل الفنى للعمل رقم (٥٥) للفنان أيمن السمري
١٣٨	- محمد عبد اللاه السحلى
١٤٠	- التحليل الفنى للعمل رقم (٥٦) للفنان محمد السحلى
	الفصل الخامس : دراسة فنية تطبيقية
١٥١	- علاقة الشكل بالغرض الوظيفى
١٥١	- تعريف الشكل
١٥٢	- الاغراض الوظيفية لتصميم طباعة المنسوجات
١٥٣	- المعلقات
١٥٤	- اقمشة السيدات



الصفحة

الموضوع

١٥٥ - اقمشة المفروشات
١٥٦ - اقمشة الاطفال
١٦٠ - الوسيلة التطبيقية
١٦٣ - الحلول التشكيلية للدارسة من خلال الحاسب الألي
٢٢٠ - النماذج المطبوعة
٢٥٢ نتائج البحث
٢٥٣ التوصيات
٢٥٤ المراجع العربية
٢٥٩ المراجع الاجنبية
	ملخص البحث باللغة العربية
	ملخص البحث باللغة الانجليزية

فهرس الأشكال

رقم الصفحة	رقم الشكل	اسم المرجع	اسم العمل	اسم الفنان	رقم الصفحة
٢١	١	زكية محمد صدقي ' الجانب الهندسى فى الفن والإفادة منه تربويًا فى التعليم العالى ' رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية / جامعة حلوان ، ١٩٧٢م ، ص ٢٢ .	خطوط هندسية ذات اتجاهات رأسية من الفن المصرى القديم		٢١
٢١	٢	المرجع السابق ، ص ٦٥ .	تكوين من الأحمر والأخضر والأزرق	موندريان	٢١
٢٢	٣	Doria Regal (Shafik), L'Art pour L'Art dans L'Egypte Antique, Librairieorientalste, Pual Geuthner, Paris, 1940.	زهية على شكل سمكة من الفن المصرى القديم		٢٢
٢٢	٤	Rene Parola, "Optical Art", Theory and Practice", Dover Bublication inc., New York, 1969, P. 12.	التيار	بريدجيت رابلى	٢٢
٢٢	٥	Doria Regal, Ibid., P. 21	زهيتين من الفن المصرى القديم		٢٢
٢٣	٦	Doria Regal, Ibid., P. 21	زهية من الفن المصرى القديم		٢٣
٢٣	٧	Larcher Jean, "Geometric Design Optical Art", Dover Bublication inc., New York, 1975, P. 11.	خداع بصرى		٢٣
٣٠	٨	محمود البسيونى - أسرار الفن التشكلى ، عالم الكتب ، القاهرة ، ب٠ت٠٠ ، ص ٢٢ .	بانوه إسلامى خشبى		٣٠
٣٠	٩	محمود البسيونى ، مرجع سابق ، ص ٢٥٨ .	صراع الخطوط الأحمر والأصفر	بيت موندريان	٣٠
٣١	١٠	اسماعيل شوقي ، " الخاصية الحركية للمفروكة وإمكانية توظيفها فى تصميم اللوحة الزخرفية " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية / جامعة حلوان ، ١٩٨٥ ، ص ٦١ .	واجهة كرسى مقروئ مسجد سليمان باشا بالقلعة		٣١

رقم الصفحة	اسم الفنان	اسم العمل	اسم المرجع	رقم الشكل
٣١	فان	تأليف هندسى	H.H. Arnason, " A history of Modern Art, Painting, Sculpture and Architecture", Thames and Hudson, London, 1985, P. 244.	١١
٣٣		جزء من واجهة دولاب بزخارف هندسية من العصر العثماني	اسماعيل شوقى ، مرجع سابق ، ص ٠ ٧٠	١٢
٣٣	فان دويسبرج	تكوين مضاد قى عشوائية	Anna Moszenka, " Abstract Art", Thames and Hudson, London, 1990, P. 107.	١٣
٢٩		جزء من الواجهة الداخلية لأحد أبواب جامع المحمودية بالقاهرة	اسماعيل شوقى ، مرجع سابق ، ص ٠ ٦٢	١٤
٣٤	دويسبرج	مقهى لوبيت	H.H. Arnason, Ibid., P. 246	١٥
٣٠		ميناء غنى	محمود البسيونى ، مرجع سابق ، ص ٢٥٧	١٦
٣٥	بول كلى	الصديري الأحمر	محمود البسيونى ، المرجع السابق، ص ٢٦٣	١٧
٣٦		رؤوس الرماح	اسماعيل شوقى ، مرجع سابق ، ص ١٨٣	١٨
٣٦	مايرتنس ليينر	التطور	اسماعيل شوقى ، المرجع السابق ، ص ١٨٧	١٩
٤٩	كاندسكى	إرتجال	أحمد عبد الغنى " التركيب الموسيقى كمدخل لتدريس التجريد فى التصوير لطلية كلية التربية الفنية " ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٣م ، ص ١٧	٢٠
٤٩	كاندسكى	تكوين بالأبيض	أحمد عبد الغنى ، المرجع السابق ، ص ٢٩	٢١
٥١	كاندسكى	تكوين	أحمد عبد الغنى ، المرجع السابق ، ص ٣٢	٢٢
٥٥	ول كوتل	الهرم	أحمد عبد الغنى ، المرجع السابق ، ص ٩٣	٢٣

رقم الصفحة	اسم الفنان	اسم العمل	اسم المرجع	رقم الشكل
٥٧	بول كلى	رسم وتصوير النفحات الموسيقية آلة الهارب	ثروت عكاشة ، المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ب ٥٠ ت ٥	٢٤
٥٩	مارك تومى	حافة أغسطس	Antony Evritt, " Abstract Expressionism, Thames and Hudson, London, 1975, P. 14.	٢٥
٦١		الحياة الجديدة	Antony Evritt, Ibid., P. 35.	٢٦
٦٣	جوركي آر شيل	مياة طاحونة الزهور	Antony Evritt, Ibid., P. 3.	٢٧
٦٥		الخطبة	Antony Evritt, Ibid., P. 35.	٢٨
٦٧	كونج دوى	حفر	Antony Evritt, Ibid., P. 6.	٢٩
٦٩		باب على النهر	Antony Evritt, Ibid., P. 7	٣٠
٧١	بازيوتر رليم	الطائر الأبيض	Antony Evritt, Ibid., P. 23.	٣١
٧٣		قزم	Antony Evritt, Ibid., P. 24.	٣٢
٧٥	فرانك هيلين	المنطقة الزرقاء	Antony Evritt, Ibid., P. 42.	٣٣
٧٥		الجبل والبحر	Antony Evritt, Ibid., P. 195.	٣٤
٧٨	لاريونوف	تكوين إشعاعى	Arsen Pohribny, Abstract Painting, London, 1979, P. 49.	٣٥
٧٨	جوانيتشروفا ناتاليا	الضوء الكهربى	Katheryn M. Lindulf, "Art Past Art Present", Hary N. Abrams and Others, New York, W.D.,	٣٦
٨١	ماليفيتش	بدون عنوان	Anna Moszenka, Ibid., P. 56.	٣٧
٨٤	فالديمير فاتلين	نموذج للنصب التذكارى الدولى	H.H. Arnason, Ibid., P. 238.	٣٨
٨٦	نعوم جابو	رأس مركب	H.H. Arnason, Ibid., P. 240.	٣٩
٩١	موندريان	بوجى ووجى	أحمد عبد الغنى ، مرجع سابق ، ص ٢٠٣	٤٠
٩٣	بول سيزان	لاعب الورق ١٨٩٢	H.H. Arnason, Ibid., P. 245.	٤١
٩٣	توبين لور	لاعب الورق ١٩١٦-١٩١٧	H.H. Arnason, Ibid., P. 245.	٤٢

رقم الصفحة	اسم الفنان	اسم العمل	اسم المرجع	رقم الشكل
٩٣	فان لوبيسبرج	لاعبو الورق ١٩١٧	H.H. Arnason, Ibid., P. 245	٤٣
٩٤		مقهى لوبيت	Anna Moszenka, Ibid., P. 17.	٤٤
٩٥		تكوين مضاد	H.H. Arnason, Ibid., P. 246.	٤٥
٩٩	فاساريللي	أشكال	نعمت اسماعيل ، فنون الغرب فى العصور الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ١٨٢ .	٤٦
٩٩		س ت أ - ٢٥	Rene Parola, Ibid., P. 50.	٤٧
١١١	صلاح جواهر	سيمفونية	الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرين	٤٨
١١٥	جاذبية سرى	تكوين من مصر	الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الخامس والعشرين	٤٩
١١٩	محمد طه حسين	بدون عنوان	الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرين	٥٠
١٢١	عبد الرحمن النشار	علاقات عضوية هندسية	الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرين	٥١
١٢٥	عادل الفيشاوى	طبيعية مصرية	الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرين	٥٢
١٢٩	أحمد نوار	نافذة على الفرن	الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرين	٥٣
١٣٣	أحمد عبد الغنى	السيمفونية التاسعة بيت هوفن الحركة الرابعة	أحمد عبد الغنى ، مرجع سابق ، ص ٢٠٠	٥٤
١٣٧	أيمن السمرى	من ذكريات الطفولة	الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الرابع والعشرين	٥٥
١٤١	محمد السطحى	تكوين	الكتالوج الخاص بالمعرض القومى للفنون التشكيلية الخامس والعشرين	٥٦

فهرس التصميم

رقم الصفحة	الفكرة التصميمية
١٦٧	الفكرة التصميمية رقم (١)
١٦٩	الفكرة التصميمية رقم (٢)
١٧١	الفكرة التصميمية رقم (٣)
١٧٣	الفكرة التصميمية رقم (٤)
١٧٥	الفكرة التصميمية رقم (٥)
١٧٧	الفكرة التصميمية رقم (٦)
١٧٩	الفكرة التصميمية رقم (٧)
١٨١	الفكرة التصميمية رقم (٨)
١٨٣	الفكرة التصميمية رقم (٩)
١٨٥	الفكرة التصميمية رقم (١٠)
١٨٧	الفكرة التصميمية رقم (١١)
١٨٩	الفكرة التصميمية رقم (١٢)
١٩١	الفكرة التصميمية رقم (١٣)
١٩٣	الفكرة التصميمية رقم (١٤)
١٩٥	الفكرة التصميمية رقم (١٥)
١٩٧	الفكرة التصميمية رقم (١٦)
١٩٩	الفكرة التصميمية رقم (١٧)
٢٠١	الفكرة التصميمية رقم (١٨)
٢٠٣	الفكرة التصميمية رقم (١٩)
٢٠٥	الفكرة التصميمية رقم (٢٠)
٢٠٧	الفكرة التصميمية رقم (٢١)
٢٠٩	الفكرة التصميمية رقم (٢٢)
٢١١	الفكرة التصميمية رقم (٢٣)
٢١٣	الفكرة التصميمية رقم (٢٤)
٢١٥	الفكرة التصميمية رقم (٢٥)
٢١٧	الفكرة التصميمية رقم (٢٦)
٢١٩	الفكرة التصميمية رقم (٢٧)

ط

فهرس النمادج المطبوعة

رقم الصفحة	النماذج المطبوعة
٢٢٠	النموذج المطبوع الأول
٢٢٣	النموذج للمطبوع الثاني
٢٢٥	النموذج المطبوع الثالث
٢٢٧	النموذج المطبوع الرابع
٢٢٩	النموذج المطبوع الخامس
٢٣١	النموذج المطبوع السادس
٢٣٣	النموذج المطبوع السابع
٢٣٥	النموذج المطبوع الثامن
٢٣٧	النموذج المطبوع التاسع
٢٣٩	النموذج المطبوع العاشر
٢٤١	النموذج المطبوع الحادى عشر
٢٤٣	النموذج المطبوع الثانى عشر
٢٤٥	النموذج المطبوع الثالث عشر
٢٤٧	النموذج المطبوع الرابع عشر
٢٤٩	النموذج المطبوع الخامس عشر
٢٥١	النموذج المطبوع السادس عشر